This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

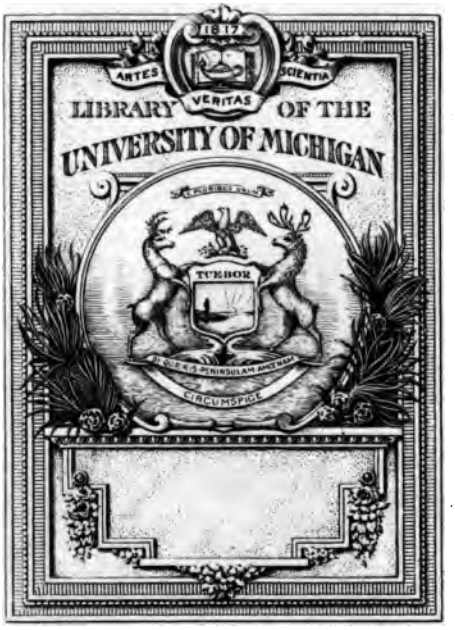
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

848
H90
B9

VICTOR HUGO

I

COULOMMIERS
Imprimerie PAUL BRODARD.

NW

VICTOR HUGO

113815

LEÇONS FAITES A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
PAR LES ÉLÈVES DE DEUXIÈME ANNÉE (LETTRES)
1900-1901

SOUS LA DIRECTION DE

FERDINAND BRUNETIÈRE

TOME PREMIER

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1902

Droits de traduction et de reproduction réservés.

Transferred to
Stacks
4-8-46

PRÉFACE

Pour signaler et même pour recommander à l'attention du lecteur curieux ces deux volumes sur *Victor Hugo*, j'ai pensé qu'il suffirait de dire comment et dans quelles conditions, au cours de l'année 1900-1901, ils se sont lentement composés.

Je n'en ai tracé que le plan, très général et très simple, et ce sont les élèves de l'École normale supérieure, Section des lettres, 2e année, MM. Bailly, Cavenel, Dimoff, Martino, Maynial, Menos, Mérimée, Morand, Mornet, et Schulhof, qui l'ont à peu près entièrement rempli. Chacun de ces vingt-deux chapitres, d'abord parlé, sous forme de leçon, discuté en conférences, complété, le cas échéant, corrigé, remanié sur mes indications, rédigé par son auteur, a été revu en épreuves par ceux qui ne l'avaient ni parlé ni écrit, et par moi. Je n'y ai fait d'ailleurs que d'insignifiantes retouches, assez rares, et d'assez peu d'importance pour qu'il ne vaille même pas la peine de les

préciser autrement. Et ainsi, grâce à cette méthode, ce *Victor Hugo* se trouve être le *Victor Hugo* d'une promotion de Normaliens, et non le mien, ce qui est justement ce que je voulais éviter.

Ce n'est pas que je n'aie, moi aussi, mon opinion sur Victor Hugo, et je crois même que, depuis vingt-cinq ou trente ans, il m'est arrivé plusieurs fois de l'exprimer. Mais, si je suis toujours heureux de voir mes opinions partagées, et en effet je ne les exprime, comme tout écrivain, qu'à cette intention, je n'ai cependant la prétention de les imposer à personne, et moins encore qu'à d'autres aux jeunes gens qui passent par notre École normale. Chacun a sa manière de comprendre l'enseignement : je leur dis donc ce que je pense, en développant de mon mieux les raisons pour lesquelles je le pense, et ils en retiennent ou ils en rejettent ce qu'ils veulent. A plus forte raison, quand au lieu de leur parler *ex cathedra*, du haut de ma chaire, qui n'est, à vrai dire, qu'un fauteuil de paille, ou une chaise, quelquefois, c'est eux à qui je passe la parole. Ce que j'exige alors d'eux, si, dans le temps où nous sommes, un « maître » a encore le droit d'avoir des « exigences », c'est l'expression de leur opinion personnelle, telle qu'elle s'est dégagée pour eux de leurs lectures ou de leurs réflexions. « L'hérétique, a-t-on dit, c'est celui qui a une opinion : » je les encourage à l'hérésie, ce qui est le meilleur moyen de leur faire apprécier les raisons de l'orthodoxie, et, en tout cas, de leur

apprendre à se former une opinion. Car, en littérature comme ailleurs, on croit souvent avoir une opinion, et, à vrai dire, on n'en a point. C'est tout un art que d'apprendre à s'en former une, et un art assez difficile pour que les bons critiques, en tout genre, soient peu communs. Si l'École normale est destinée, en partie, comme je l'ai toujours cru, à l'enseignement de cet art, je devais donc laisser aux jeunes auteurs de ce *Victor Hugo* l'entière liberté de leurs conclusions. C'est ce que j'ai fait. J'espère que le lecteur n'aura pas de peine à s'en apercevoir; et cela même sera d'abord, à ses yeux comme aux miens, l'intérêt de ces deux volumes sur *Victor Hugo*.

Ce que j'y trouve encore, et ce que je crois devoir y signaler de non moins intéressant, c'est qu'avec tous ses défauts, — et il doit sans doute en avoir quelques-uns, — ce livre exprime, sur Victor Hugo, le jugement d'une génération qui ne faisait que de naître quand le grand poète est mort, et qui est donc ainsi pour lui ce qu'on pourrait appeler le commencement de la postérité. Le Victor Hugo des gens de mon âge a vécu de leur vie, et ils ont vécu de la sienne : le Victor Hugo des jeunes gens de vingt ans est déjà tout entier dans l'histoire, et déjà c'est un peu d'eux que dépendent sa réputation et sa gloire. S'ils lui sont plus sévères, ou au contraire plus indulgents que nous, il y a déjà des chances pour que leur opinion triomphe de la nôtre. Nous aurons eu tout à fait tort, si c'est leur opinion qu'acceptent et

que confirment les deux ou trois générations qui le suivront à leur tour. « Il n'y a en effet que l'approbation de la postérité qui puisse établir le vrai mérit des ouvrages. Quelqu'éclat qu'ait fait un écrivai durant sa vie, quelques éloges qu'il ait reçus, on n peut pas pour cela infailliblement conclure que se ouvrages soient excellents. De faux brillants, la nou veauté du style, un tour d'esprit qui était à la mod peuvent les avoir fait valoir; et il arrivera peut-êtr que dans le siècle suivant on ouvrira les yeux et qu l'on méprisera ce que l'on a admiré. » Ces parole sont de Boileau, mais elles pourraient être de Taine et sans doute un des résultats les plus certains de progrès de la critique a été d'établir que nous étion rarement les juges de nos contemporains. Nous n les sommes, en vérité, presque pas plus que de nous mêmes. Mais si précisément le XXe siècle a déjà com mencé de liquider, pour ainsi dire, et d'apurer le comptes littéraires du XIXe, on pensera, je l'espèr encore, qu'au moment de la célébration du centenair de Victor Hugo, rien n'était plus intéressant qu d'entendre parler de « Lui » par de vrais jeunes gens dont les jugements, s'ils se sentent peut-être de défauts de leur âge, en ont aussi les qualités, e notamment celle-ci, de s'être formés en dehors d tout esprit de parti, philosophique, politique, litté raire ou autre. J'ajouterai qu'étant dix, les auteur de ces deux volumes sur *Victor Hugo* n'auront pa eu la facilité de céder à l'ordinaire tentation des cri

tiques ou des historiens de la littérature : c'est celle de faire entrer les œuvres et les hommes dans les cadres une fois établis d'un système ou d'une théorie.

Mais j'ajouterai aussi, qu'en dépit des contradictions qu'on y pourra relever, ce que prouvent ces deux volumes, c'est qu'en matière d'art et de littérature, il y a des principes de jugement. S'il y a de la diversité dans ces deux volumes, je ne crois pas me tromper en disant qu'il y a aussi de l' « unité »; et cette unité résulte de ce que « gens libères, bien nés, bien instruits », et « conversans en compagnies honnêtes », ne peuvent pas, dès à présent, avoir deux opinions sur les qualités essentielles du génie de Victor Hugo. Je dis : « gens libères, bien nés et bien instruits », parce que ce n'est pas la diversité des goûts qui est la véritable ni surtout l'habituelle origine des contrariétés de la critique, mais bien l'inégalité des éducations. Qu'aucun de nos lyriques, en aucun temps, — et quoique d'ailleurs, dans l'intimité de la bibliothèque ou du coin du feu, on puisse lui préférer Lamartine ou Vigny, — n'ait donc égalé ou même approché Victor Hugo pour l'abondance de l'invention verbale, pour la richesse de l'orchestration poétique, et pour l'ampleur du souffle oratoire; — que l'expansion ou le débordement de sa puissante personnalité, s'il nous intéresse en soi, dans son théâtre, nous empêche pourtant de prendre, à *Ruy Blas* ou aux *Burgraves*, le même genre de plaisir qu'au drame « impersonnel » de Shakespeare ou qu'à la tragédie

« objective » de Racine, et qui est proprement le plaisir dramatique; — et que sa dernière, ou plutôt son avant-dernière manière, celle de la *Légende des siècles* et des *Misérables*, nous donne la sensation de ce qu'il y a certainement de plus épique en notre langue, voilà par exemple, et dès à présent des vérités acquises, que les historiens de la littérature exprimeront avec plus ou moins de bonheur, mais dont je crois bien qu'ils tombent tous d'accord, et grâce auxquelles, dès à présent aussi, le meilleur du génie d'Hugo est comme soustrait aux variations du jugement individuel. Ce ne serait pas un médiocre succès, si ce double enseignement ressortait de ce livre : qu'il y a moyen de s'entendre, même en critique; et que l'opposition ou la diversité des tempéraments n'y fait pas un obstacle, si seulement on a la probité de « s'y subordonner à son sujet ».

Il me reste à souhaiter que notre exemple ait ses imitateurs. Nos élèves de l'École normale supérieure, dans cette seconde année d'études, où ils ne sont détournés de la culture désintéressée des lettres par aucune préoccupation d'examen ou de concours, ont tout ce qu'il faut — et même le loisir — pour s'appliquer à des travaux du genre de ce *Victor Hugo*. Biographie critique d'un grand écrivain, Français, et au besoin Latin ou Grec; établissement d'un texte difficile ou mutilé; lexique raisonné du vocabulaire d'un Ronsard ou d'un Pascal, d'un Boileau ou d'un Montesquieu; édition de leurs œuvres; ou encore, et dans

un ordre d'idées plus étendu, moins spécial, histoire approfondie d'une courte période ou d'un genre littéraires, ce sont autant de travaux pour lesquels, si je l'ose dire, nous avons à l'École normale une « équipe » toute préparée. Plus habile ou plus heureux que moi, qui ne m'en suis avisé que trop tard, si quelqu'un l'organisait un jour, et trouvait le moyen de l'utiliser aux fins que j'essaie d'indiquer, il aurait rendu, je pense, un grand service à l'histoire de la littérature; et nous nous estimerions assez récompensés de lui en avoir donné l'idée.

Février 1902.

VICTOR HUGO

CHAPITRE I

L'ENFANCE DE VICTOR HUGO

Notre objet n'est pas d'écrire, à propos de Hugo, une notice biographique trop souvent faite et refaite. En retraçant l'histoire de son enfance, nous voudrions surtout tenter de déterminer les différentes influences subies par lui à l'âge où l'âme, encore tendre, reçoit et garde fidèlement les impressions extérieures.

Deux ouvrages nous donnent, sur la jeunesse du poète, les renseignements indispensables. Ce sont, d'une part, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, et d'autre part, le livre de M. Biré intitulé *Victor Hugo avant 1830.* Il est nécessaire de les consulter parallèlement et de les corriger l'un par l'autre. Le premier, écrit du vivant du poète, dans sa demeure, presque sous sa dictée, et certainement avec les Mémoires du général Hugo, son père, est comparable à des œuvres telles que les *Mémoires d'outre-Tombe* ou les *Confessions*, composées beaucoup moins dans l'intérêt de la vérité que pour la plus grande gloire de leur auteur. On peut relever dans cette auto-

biographie de fréquentes erreurs, qui seraient inexplicables, si elles ne s'expliquaient trop bien. C'est à les poursuivre et à les mettre en relief que M. Biré s'est appliqué. Mais il pèche envers Hugo par défaut de sympathie. C'est avec une joie trop visible qu'il le surprend en flagrant délit de mensonge, et décèle ses inexactitudes voulues ou ses vanités naïves. Catholique et légitimiste, M. Biré ne pardonne pas à Hugo d'avoir abandonné la bannière sous laquelle il avait d'abord servi, et de s'être fait, en sa jeunesse, le coryphée du royalisme pour le trahir ensuite. Il oublie qu'en critique littéraire il faut surtout étudier la vie des hommes dans la mesure où elle sert à expliquer leur œuvre. Si, par exemple, nous sommes autorisés à rechercher quels furent les amis de George Sand, et quel empire chacun d'eux exerça sur elle, puisqu'il est établi qu'on retrouve la trace de leur succession dans la succession même de ses romans, nous devons protester contre la curiosité inutile, et souvent malveillante, qui s'acharne sur les moindres détails d'une existence, et met en lumière ce qu'il vaudrait mieux laisser dans une obscurité discrète. Étudions les variations politiques de Hugo : nous en apercevons le reflet dans son œuvre; mais ne condamnons pas ses opinions au nom des nôtres. Et n'admettons point qu'on puisse, avec M. Biré, placer ses œuvres de jeunesse au-dessus de ses œuvres postérieures, parce que les premières sont d'un royaliste, les secondes d'un républicain.

I

« ... On n'aurait peut-être pas l'explication complète du caractère si militant de la vie littéraire et poétique de M. Victor Hugo, si l'on ne connaissait pas sa famille

toute militaire, père et oncles[1]. » Par ces quelques mots, nous voyons que le poète, loin de révoquer en doute l'influence exercée sur lui par ceux qui l'entouraient, la reconnaissait au contraire, et nous invitait même à la rechercher. Et, puisqu'il nous parle de sa famille « toute militaire », et de ses oncles aussi bien que de son père, poussons notre étude un peu plus loin, et ne négligeons pas de nous instruire sur ce que furent ses aïeux. S'il ne faut pas exagérer l'influence de l'hérédité, encore faut-il la constater où elle se manifeste; et, très probablement, si Hugo eût été, comme il le prétendait, de naissance aristocratique, il aurait pensé et écrit autrement qu'il ne l'a fait. Chateaubriand, Vigny, nous montrent ce que devient chez l'écrivain la noblesse de la race. L'un et l'autre méprisèrent la foule; ils n'écrivirent pas pour elle. Hugo sortait du peuple. Dans cette autobiographie domestique, à laquelle il faut bien recourir lorsque nous voulons savoir ce que le poète tenait à ce que l'on pensât de lui, nous le voyons se dresser un arbre généalogique dont les racines plongent au XVIe siècle. Des noms illustres ressortent : Pierre-Antoine Hugo, né en 1532, conseiller privé du grand-duc de Lorraine, — Anne-Marie Hugo, chanoinesse de Remiremont, — Charles-Louis Hugo, évêque de Ptolémaïde, — Michel-Pierre Hugo, lieutenant-colonel en Toscane. C'est ainsi que, de sommet en sommet, sans s'inquiéter des trous énormes qu'il franchit superbement, le poète remonte dans le passé. M. Biré n'a pas de peine à découvrir la vanité de ses prétentions nobiliaires. Pièces en main, il reconstitue la véritable généalogie de Hugo[2]; il nous montre en lui le descendant honteux d'une race plé-

1. *Victor Hugo raconté*, ch. XII.
2. *Victor Hugo avant 1830*, p. 23 et suiv.

béienne. Joseph Hugo, son grand-père, sur lequel il gardait un si prudent silence, était menuisier à Nancy; Jean-Philippe Hugo, père de Joseph, était cultivateur à Baudricourt; Jean Hugo, père de Jean-Philippe, était cultivateur à Domvallier : Victor Hugo sort bien du peuple. Ce fait serait insignifiant, si, en s'efforçant de le déguiser, il ne nous avait induits à y attacher quelque importance; et peut-être faut-il voir précisément dans cette obstination à se faire passer pour noble, la marque la plus certaine et la trace la plus persistante de son origine roturière.

De ses aïeux maternels, Hugo reconnaît sans difficulté qu'ils furent de simples bourgeois. Nous n'avons donc pas à nous y arrêter, et nous pouvons, d'après les documents qui sont en notre possession, tracer les portraits de son père et de sa mère.

Un vers flotte dans toutes les mémoires, qui est devenu banal à force d'être cité :

Mon père vieux soldat, ma mère Vendéenne.

Qu'il fut un soldat, c'est, en dernière analyse, tout ce que nous savons et tout ce que nous pouvons dire du père de Victor Hugo. Issu d'assez bas, sans grande instruction, il avança grâce aux circonstances, grâce aussi à son incontestable bravoure et à sa générosité parfois chevaleresque. De celle-ci nous avons de très significatifs exemples. En Vendée, à l'attaque de la Chevrotière, les soldats ayant fait de nombreux prisonniers, femmes, vieillards et enfants, Hugo les recueillit. Il chercha une nourrice pour un enfant de quelques mois qu'il avait trouvé abandonné. Puis, l'expédition terminée, il rendit la liberté à tous ses captifs et leur assura plusieurs jours de vivres. Quelque temps après, il arracha au peloton d'exécution un garçon de neuf ans, Jean Prin, qu'on allait fusiller après avoir fusillé son oncle. Il le

garda durant sept années, et ne se sépara de lui que lorsqu'il eut trouvé à le bien placer. Rappelons enfin l'admirable trait que nous rapporte Victor Hugo dans la pièce célèbre :

Mon père, ce héros au sourire si doux....

Ce court poème donne l'impression exacte de ce que devait être cet homme, dont la bonté égalait le courage. C'est sur les champs de bataille que Léopold-Sigisbert Hugo gagna tous ses grades. Né à Nancy le 15 novembre 1773, il s'était engagé comme cadet en 1788. Il devint, par la suite, secrétaire d'Alexandre Beauharnais, capitaine adjudant-major en Vendée, chef d'état-major, puis, à Paris, rapporteur du premier Conseil de guerre. Il l'était encore lorsqu'il épousa Sophie Trébuchet, fille d'un armateur de Nantes. Le jeune officier s'était laissé captiver par le charme de Sophie, qui séduisait sans être régulièrement jolie. Plus tard, il se détacha d'elle. Mais il l'avait beaucoup aimée; il avait l'âme simple et droite des vrais Lorrains, leur franchise de caractère, leur cordialité confiante dans les rapports de la vie : il ne résista pas à son amour. « L'intelligence et la bonté, — nous dit-on à propos de ce mariage, — étaient bien faites pour s'unir[1]. » A l'inverse de ce qu'on pourrait croire, la bonté est ici l'apanage du soldat, l'intelligence désigne sa jeune épouse.

Si la figure de Léopold-Sigisbert demeure, malgré tout, assez effacée, il n'en est pas de même de celle de Sophie Trébuchet. L'auteur du *Victor Hugo raconté* nous parle d'elle avec de longs détails, et sur un ton particulier qu'il faut définir. Ce n'est pas l'hostilité : il ne se rencontre pas dans tout l'ouvrage un mot malveillant ou irrespectueux. Mais c'est une certaine froideur, une

1. *Victor Hugo raconté*, ch. II.

sorte de détachement lorsqu'on rapporte d'elle telle ou telle fantaisie bizarre, — et, pour ainsi dire, comme un recul du poète en face de sa mère. Nous savons que Trébuchet étant resté veuf, Sophie, de bonne heure, avait manifesté un caractère décidé et autoritaire. Elle avait lu beaucoup et sans choix; voltairienne en religion, elle était cependant demeurée royaliste. Mais ce royalisme n'était pas, en réalité, le fanatisme farouche que Victor Hugo lui prête; honteux d'avoir servi le parti pendant quelques années, le poète n'est pas fâché d'en rejeter la responsabilité sur sa mère; il nous la montre se livrant, lors de la restauration des Bourbons, à des excentricités presque incroyables de toilette et d'allures. Nous avons là une preuve de cette sorte d'antipathie que nous signalions un peu plus haut; si Sophie Trébuchet avait eu l'âme d'une « brigande », elle n'aurait pas épousé un officier républicain. En fait, elle était assez insouciante; pourvu qu'elle pût lire et rêver, elle se désintéressait facilement de son ménage et de ses enfants. Elle montra toujours ce qu'il y a dans l'âme bretonne d'amour pour les longues méditations inactives, — ce dédain de la vie pratique, — ce désir de sortir du cercle immédiat de l'existence journalière, de s'en évader par le songe ou par le livre. Nous verrons par la suite quel étrange système d'éducation elle adopta à l'égard de ses fils. C'est, en somme, une figure assez caractérisée, une femme intelligente, que des lectures trop abondantes, faites sans discernement, avaient détachée des soucis de la vie réelle, en lui desséchant peut-être un peu le cœur, — voltairienne par conviction ou par mode philosophique, royaliste par habitude et sans trop savoir pourquoi.

Telle était celle qu'en 1796 Léopold-Sigisbert Hugo épousait civilement à Paris. A Paris encore, le 15 no-

vembre 1798, naissait Abel, puis, le 16 septembre 1800, à Nancy, Eugène. Le jeune ménage désirait vivement une fille. A Besançon, où Léopold-Sigisbert Hugo fut nommé chef de bataillon, naquit, le 26 février 1802, un troisième enfant. C'était un garçon. On l'appela Victor.

II

On sait combien était faible l'enfant nouveau-né, et quelles craintes il inspira à ses parents. A force de soins, ils réussirent pourtant à le sauver, et il le rappela dans la première pièce des *Feuilles d'Automne*.

> Je vous dirai peut-être quelque jour
> Quel lait pur, que de soins, que de vœux, que d'amour
> Prodigués pour ma vie en naissant condamnée,
> M'ont fait deux fois l'enfant de ma mère obstinée.

Grâce à ces soins, l'enfant put accomplir un long et pénible voyage avant même d'avoir pris conscience de la vie. Son père, dont la carrière fut très accidentée, avait été envoyé à Marseille. C'est là qu'à vingt-deux mois Hugo éprouva son premier chagrin : Mme Hugo était allée à Paris solliciter un avancement pour son mari. Le tempérament maladif de Victor le rendait très impressionnable et le prédisposait à la tristesse. Il souffrit beaucoup de cet éloignement. Sa mère, à cette époque, était tout pour lui. Il la réclamait sans cesse. Nous en avons le témoignage dans une lettre que le chef de bataillon adresse à sa femme :

« Tes enfants prononcent tous les jours ton nom. Jamais je ne leur donnai tant de bonbons, parce que eux comme moi n'ont jamais eu de privation aussi pénible que celle qu'ils éprouvent. Le dernier appelle bien souvent sa maman, et cette pauvre maman ne peut l'entendre.... Ton Victor entre; il m'embrasse; je l'em-

brasse pour toi et lui fais baiser cette place pour que tu y recueilles au moins dans ton éloignement quelque chose de lui [1]... »

Au lieu de l'avancement qu'elle sollicitait pour son mari, Mme Hugo n'obtint qu'une disgrâce. Joseph Bonaparte ne parvint jamais, malgré son amitié pour lui, à faire oublier que Hugo avait été l'ami et le protégé de Moreau. On lui enleva ses soldats les mieux équipés et les plus aguerris : on en avait besoin pour l'expédition de Saint-Domingue. On lui laissa le reste des conscrits mal habillés, avec ordre de les conduire en Corse et à l'île d'Elbe. Alors commencent ces longs voyages, qui remplissent l'enfance de Hugo. Il quitta toujours les endroits où il séjournait au moment où il commençait à s'y attacher. Il connut ainsi, sans en avoir conscience au début, toute la tristesse, mais aussi toute la poésie des départs. En retraçant ces voyages, en notant quels souvenirs il prétend en avoir gardés, nous pourrons peut-être, dans une certaine mesure, déterminer la nature de sa sensibilité, — nous verrons aussi quelle idée il veut imposer du développement de son génie.

J'errai, je parcourus la terre avant la vie [2],

nous dit-il, — Avant la vie consciente, oui. Or, les impressions inconscientes sont les plus fortes et les plus durables, ce sont celles qu'il éprouva alors, et c'est ce que signifie ce vers. Tout enfant, il les subissait d'autant plus qu'il était faible et maladif; nous savons que ces déplacements incessants entre la Corse et l'île d'Elbe, que ces allées et venues de Bastia à Porto Ferrajo, le rendaient singulièrement mélancolique. Bien souvent, on le trouvait, pleurant dans un coin, silen-

1. *Victor Hugo raconté*, ch. IV.
2. *Odes et Ballades*, Mon Enfance.

cieusement et sans cause. Aussi, lorsque, en septembre 1805, Léopold-Sigisbert Hugo reçut l'ordre d'embarquer son bataillon pour Gênes et de gagner l'Adige, se résolut-il à envoyer en France sa femme et ses enfants. Ils allèrent habiter rue de Clichy. De cette époque, Victor Hugo garda quelques souvenirs très nets, qu'il énumère dans une page de son autobiographie[1].

« Il se rappelle qu'il y avait dans cette maison une cour, dans la cour un puits, près du puits une auge, et au-dessus de l'auge un saule; — que sa mère l'envoyait à l'école rue du Mont-Blanc; — que, comme il était tout petit, on avait plus soin de lui que des autres enfants; — qu'on le menait, le matin, dans la chambre de Mlle Rose, la fille du maître d'école; — que Mlle Rose, encore au lit le plus souvent, l'asseyait sur le lit près d'elle, et que, quand elle se levait, il la regardait mettre ses bas. »

Autre souvenir. Une fois en classe, l'enseignement qu'on lui donnait était de l'asseoir devant une fenêtre, par laquelle il regardait bâtir l'hôtel du cardinal Fesch. Un jour qu'un cabestan hissait une pierre de taille et sur cette pierre un ouvrier, la corde cassa et l'ouvrier fut broyé par la pierre.

Un événement qui lui fit autant d'impression fut une pluie si violente que la rue de Clichy et la rue Saint-Lazare étaient devenues des rivières, et qu'on ne vint le chercher qu'à neuf heures du soir.

Il a encore gardé mémoire d'une représentation donnée pour la fête du maître d'école. La classe était séparée en deux par un rideau. On jouait *Geneviève de Brabant*. Mlle Rose faisait Geneviève, et lui, comme le plus petit de l'école, il faisait l'enfant. On l'habilla d'un maillot et d'une peau de mouton qui laissait pendre une griffe de

1. *Victor Hugo raconté*, ch. IV.

fer. Il ne comprit rien au drame, qui lui parut long. Il se désennuya de la représentation, en enfonçant sa griffe dans la jambe de Mlle Rose, ce qui fit qu'au moment le plus pathétique les spectateurs furent surpris d'entendre Geneviève de Brabant dire à son fils : « Veux-tu bien finir, petit vilain ! »

Ces enfantillages, considérés en eux-mêmes, n'auraient pas grand intérêt ; mais si Hugo prend soin de les rapporter avec un tel détail, c'est qu'il veut évidemment nous faire remarquer quelles étaient la netteté et la précision de sa mémoire, et avec quelle force se fixaient en lui les impressions du monde extérieur. Ce sont là les souvenirs de deux années d'enfance ; mais les circonstances vinrent bientôt arracher Victor aux objets qui les lui devaient laisser. Léopold-Sigisbert Hugo avait rendu de grands services en Italie, en capturant le chef de bandes Michel Pezza, — surnommé Frà Diavolo, — et en écrasant les brigands de la Pouille. Joseph Bonaparte, roi de Naples, le nomma colonel du Royal Corse et gouverneur d'Avellino. Se croyant enfin dans une situation plus stable, le colonel appela en Italie sa femme et ses enfants.

Le départ eut lieu à la fin d'octobre 1807. Victor avait alors cinq ans. De cette traversée de la France, il ne se rappela que la pluie qui fouettait au départ les vitres de la voiture ; le Mont-Cenis couvert de neige le frappa ; Rome et ses statues l'éblouirent ; Naples, avec ses maisons ensoleillées sur le bord de la mer, lui parut avoir une robe blanche frangée de bleu [1]. Tous ces détails furent, plus tard, évoqués par lui dans ces vers :

> Je visitai cette île en noirs débris féconde,
> Plus tard premier degré d'une chute profonde.

1. *Victor Hugo raconté*, ch. IV.

Ce haut Cenis dont l'aigle aime les rocs lointains,
Entendit dans son antre, où l'avalanche gronde,
Ses vieux glaçons crier sous mes pas enfantins [1].

Vers l'Adige et l'Arno je vins des bords du Rhône.
Je vis de l'Occident l'auguste Babylone,
Rome, toujours vivante au fond de ses tombeaux,
Reine du monde encor sur un débris de trône,
Avec une pourpre en lambeaux.

Puis Turin, puis Florence, aux plaisirs toujours prête,
Naple aux bords embaumés où le printemps s'arrête
Et que Vésuve en feu couvre d'un dais brûlant
Comme un guerrier jaloux qui, témoin d'une fête,
Jette au milieu des fleurs son panache sanglant.

Ils arrivèrent enfin à Avellino, dans une contrée abrupte, coupée de précipices, hérissée de montagnes. Là, ils vécurent dans un vieux palais tout crevassé; les fleurs naissaient dans les fentes des murs; des lézardes couraient à travers les salles de marbre. Ce furent pour les enfants des jours de loisir complet, qu'ils passèrent à jouer, à se développer, à vivre dans la lumière, à s'épanouir en toute joie et en toute liberté. A cette époque, aussi, ils purent vivre un peu avec leur père, s'éblouir de son uniforme, frissonner au récit de ses campagnes. Mais ce bonheur dura peu. Joseph Bonaparte était devenu roi d'Espagne : le colonel Hugo le suivit dans son nouveau royaume. Et comme, jusqu'à ce moment, on n'avait pu s'occuper de l'instruction des enfants, il fut décidé qu'ils retourneraient à Paris avec leur mère.

Nous trouvons dans une lettre du colonel quelques traits qui nous dépeignent Victor à cette époque.

« Victor montre une grande aptitude à étudier. Il est aussi posé que son frère aîné et très réfléchi. Il parle peu et jamais qu'à propos. Ses réflexions m'ont plusieurs fois frappé [2]. »

1. *Odes et Ballades*, Mon Enfance.
2. *Victor Hugo raconté*, ch. VI.

Mme Hugo et ses fils quittèrent Avellino pour Paris à la fin de l'année 1808. La petite famille s'installa aux Feuillantines, dans un rez-de-chaussée qu'entourait un véritable parc. Il est impossible de n'être point frappé, lorsqu'on lit *Victor Hugo raconté*, du rôle qu'attribue le poète à ce jardin des Feuillantines. Il en fait le véritable éducateur de son enfance, — une sorte de maître et d'ami; ce jardin représente pour lui la nature et la liberté; nous rappeler les heures, — les journées, — qu'il y passa, c'est nous montrer aussi avec quelle spontanéité s'est épanoui son génie, comment nul enseignement n'y contribua, et que, lui aussi, il eût pu dire de soi-même : « Je suis une force qui va ! »

Qui ne connaît ces jolis vers :

Le jardin était grand, profond, mystérieux,
Fermé par de hauts murs aux regards curieux,
Semé de fleurs s'ouvrant ainsi que des paupières
Et d'insectes vermeils qui couraient sur les pierres,
Plein de bourdonnements et de confuses voix;
Au milieu, presqu'un champ, dans le fond, presqu'un bois [1].

Un mot doit nous arrêter dans cette description; c'est le mot « mystérieux ». Dans une page de son autobiographie, Hugo cherche à nous prouver que, dès sa plus tendre enfance, il possédait déjà — ce qui sera plus tard si remarquable dans sa poésie — le sentiment du mystère, la perception confuse des choses que l'on ne voit pas, que l'on n'exprime pas, et dont l'existence est pourtant aussi réelle que l'existence tangible des objets environnants. Il nous raconte que, dans ce jardin immense et sauvage, devant ce puits dont il n'apercevait pas le fond, mais dont les ténèbres lui semblaient pleines de dangers, il avait conçu l'existence d'un monstre étrange, créature de l'ombre, habitant malfaisant des

1. Ce qui se passait aux Feuillantines. *Rayons et Ombres.*

puits. Il imaginait l'objet de ses terreurs, lui donnait une forme, lui attribuait un nom. C'était *le sourd*. Plus tard, il le décrivit : « Ce monstre fabuleux, qui a des écailles sous le ventre et qui n'est pas un lézard, qui a des pustules sur le dos et qui n'est pas un crapaud, qui habite les trous des vieux fours à chaux et des puisards desséchés, noir, velu, visqueux, rampant, tantôt lent, tantôt rapide, qui ne crie pas, mais qui regarde, et qui est si terrible que personne ne l'a jamais vu [1]. » C'est là, sans doute, un joli souvenir d'enfance, et qui valait la peine d'être rappelé. Mais, en le rapportant, Hugo semble nous inviter à admirer la précocité de son imagination, et l'étonnante faculté qu'il possédait déjà de « concrétiser » le mystère. Or, n'est-ce pas là, au contraire, un trait commun aux races primitives et aux enfants en bas âge? Le trait est amusant, mais non absolument exceptionnel, et il appartient en somme à la psychologie générale infantile.

A la même époque se place pour Hugo un souvenir d'une autre nature : sa première vision de Napoléon.

Dans une grande fête, un jour, au Panthéon,
J'avais sept ans, je vis passer Napoléon.
Ce qui me frappa. . . . . .
Même après que le cri sur sa route élevé
Se fut évanoui dans ma jeune mémoire,
Ce fut de voir, parmi les fanfares de gloire,
Dans le bruit qu'il faisait, cet homme souverain
Passer, muet et grave, ainsi qu'un dieu d'airain[2] ....

Il est intéressant de noter que Napoléon, dans sa gloire, produisit un effet analogue sur Hegel et sur Gœthe. Et, à ce propos, nous pouvons nous demander si Hugo est bien sincère lorsque, en 1863, il affecte de faire si peu de place en sa « formation » aux souvenirs

1. *Victor Hugo raconté*, ch. VII.
2. *Feuilles d'Automne*, Souvenirs d'Enfance.

de l'Empire. Nous connaissons trop sa passion pour tout ce qui brille, pour tout ce qui dépasse l'ordinaire, pour tout ce qui est bruyant, terrible ou gigantesque, pour ne pas croire que ces grandes secousses et ces émouvants spectacles qui constituent l'histoire de l'Empire ont dû, non seulement laisser en lui des souvenirs profondément gravés, mais même faire, en quelque sorte, l'éducation de son imagination par leur ampleur épique et leurs subits contrastes. Rappelons-nous tous les vers où Hugo laisse apercevoir la place réelle que conserve en sa mémoire l'épopée impériale. Rappelons-nous seulement *Les deux Iles*, *Napoléon II*, *Les deux Odes à la Colonne*, et tant d'autres! Hugo a pu jeter l'anathème sur Napoléon, mais son imagination a toujours été hantée par cette figure grandiose qu'il n'a plus oubliée à dater du moment où il la vit

Dans une grande fête, un jour, au Panthéon....

C'est à cette époque, et durant le séjour aux Feuillantines, que Mme Hugo s'occupa pour la première fois de l'éducation de ses enfants. Notons ici que l'éducation et l'instruction furent toujours, pour Hugo, singulièrement négligées. La vie errante qu'il mena pendant sa jeunesse se prêtait sans doute assez mal à des études suivies. Il n'y faut pourtant pas voir la cause unique de l'éducation fragmentaire et incohérente qu'il reçut. En l'absence de son mari, Mme Hugo se désintéressa presque complètement de ce qui touchait à la vie intellectuelle et morale de ses enfants, et, faisant de son incurie ou de son égoïsme une théorie pédagogique, elle les abandonna à eux-mêmes. Ajoutons — ce seront pour elle comme des circonstances atténuantes — que le désordre des temps ne permettait guère de songer à ce qui pouvait paraître une bagatelle, auprès des grands

spectacles extérieurs. Les âmes étaient occupées tout entières par les visions gigantesques de l'Empire, secouées par ses luttes, ébranlées par sa chute : on ne songeait guère à cultiver l'esprit des enfants! Il semble cependant que, puisqu'elle tentait de s'en occuper, Mme Hugo eût pu le faire avec plus d'attention et de discernement. Le premier maître qu'elle donna à ses fils était étrangement choisi. Le père Larivière, ancien abbé défroqué, qui, par crainte de la Révolution et pour conserver sa tête, avait épousé la première femme venue, — sa servante, — enseignait aux enfants des ouvriers, dans un local de la rue Saint-Jacques, l'écriture, la lecture, un peu d'arithmétique. Les fils du général Hugo trouvèrent en lui leur premier maître. Victor l'étonna par sa précocité; lorsqu'on voulut lui apprendre à lire, il se trouva qu'il le savait déjà, ayant appris seul, en regardant la forme des lettres. L'écriture et l'orthographe ne l'arrêtèrent pas longtemps. Et le père Larivière mit bientôt les enfants au latin. Ils eurent encore, pour le leur enseigner, un autre maître que lui, un maître qui fut aussi un ami, et, dans cette forêt vierge en miniature des Feuillantines, un infatigable compagnon de jeux : le général Lahorie. Compromis dans la conspiration de Moreau et condamné à mort par contumace, il s'était réfugié aux Feuillantines comme en un asile introuvable. Il contait aux enfants des histoires sans fin, il examinait leurs devoirs et les corrigeait. L'année même où l'on mit Victor au latin, il lui fit lire Tacite. Si le fait est exact, si l'enfant lisait l'auteur des *Annales*, et si, le lisant, il le comprenait, nous ne savons ce qu'il faut le plus admirer et envier, — ou la précocité de son génie, ou les secrets pédagogiques de ses maîtres. — Tel était l'enseignement que recevait alors Hugo. Mais il tint bien peu de place dans l'ensemble de sa vie; et,

si nous devons l'en croire, son véritable maître restait toujours le jardin. Au reste, cette éducation si bien commencée aux Feuillantines ne s'y acheva pas. Une fois encore, les enfants devaient être arrachés à leur résidence et à leur patrie. Le colonel Hugo avait été, en Espagne, nommé général, gouverneur d'Avila, de Ségovie, de Soria. Le pays était en partie pacifié. Il jugea que la traversée en était possible, et le séjour assez sûr. Si bien qu'un jour, aux Feuillantines, les enfants virent entrer un homme éblouissant, dont les vêtements étaient chamarrés de dorures, et qui traînait un grand sabre derrière lui. C'était leur oncle Louis Hugo, officier, lui aussi, en Espagne, chargé d'une mission à Paris et qui portait à Mme Hugo un message du général. Il fallut se préparer au départ. En six semaines, nous rapporte l'autobiographie du poète, les enfants apprirent l'espagnol. Ils quittèrent Paris au début de l'année 1811. S'il faut en croire *Victor Hugo raconté*, le voyage lui laissa des souvenirs ineffaçables qui s'imposèrent plus tard à son œuvre. Mais, sans suspecter l'exactitude de ses souvenirs, — car, en pareille matière, nous ne pouvons connaître du poète que ce qu'il nous rapporte, — nous ferons, à ce sujet, deux observations importantes. Et, tout d'abord, nous remarquerons que Hugo avait un vif intérêt à nous présenter ses souvenirs d'Espagne comme précis et abondants; ayant largement usé de l'Espagne dans ses œuvres, il tenait à se décerner sur ce point un brevet d'authenticité, ou, plus exactement, de réalisme. Dans quelle mesure ce réalisme est-il mêlé d'imagination? Dans quelle mesure la vérité locale a-t-elle été reproduite par le poète? Ce sont des questions auxquelles il ne nous appartient pas de répondre ici, mais qui doivent être posées. Toutefois, si les souvenirs de Hugo sont, au moins pour un cer-

tain nombre, exacts et fidèles, — et nous pouvons le supposer, — il importe de remarquer à quel degré, dès sa jeunesse, il possédait la faculté d'être frappé, d'être « impressionné », par les aspects extérieurs des choses, et d'emmagasiner une infinité d'images qu'il reproduisait ensuite.

Le voyage dura longtemps. En passant à Angoulême, Victor Hugo remarqua deux vieilles tours. Il en retint avec une telle netteté la configuration et les accidents pittoresques que, plus tard, il put les dessiner sans les avoir revues. A Bayonne, ils séjournèrent un mois. C'est à Bayonne que, pour la première fois, Hugo connut l'amour : il avait neuf ans. L'objet de sa passion en avait dix. C'est là un des rares traits de sensibilité qui soient attribués, dans son autobiographie, à Hugo enfant. Avec une admirable faculté d' « aperception », il ne paraît posséder qu'une assez faible faculté d'émotion ; il enregistre merveilleusement, mais non sans une certaine sécheresse d'âme. Une idylle comme l'idylle de Bayonne est exceptionnelle dans les récits de son enfance. Au bout d'un mois, Mme Hugo et ses enfants quittèrent Bayonne et pénétrèrent en Espagne. Ils attendirent à Irun le convoi qui devait les escorter. Leur première halte eut lieu au bourg d'Ernani. Hugo n'oublia pas ce village, dont tous les habitants étaient nobles, et dont chaque demeure portait, au-dessus de la porte d'entrée, un écusson du xve siècle. C'est du nom de ce bourg qu'il nomma le personnage de son drame. Une de ses plus fortes impressions fut ensuite celle qu'il dut à la cathédrale de Burgos. « Il fut fasciné par l'abondance touffue de son architecture, qui accumule les clochetons comme les épis d'une gerbe[1]. »

1. *Victor Hugo raconté*, ch. XVIII.

Tandis qu'il l'admirait, une porte s'ouvrit dans le mur; une figure grotesque et grimaçante, une sorte de poupée à face de polichinelle, en sortit, frappa trois coups, fit un signe de croix et disparut. C'était le *papamoscas*, l'automate qui frappait les heures. L'enfant demeura longtemps stupéfait : « Cette fantaisie de l'église solennelle retraversa plusieurs fois sa pensée et l'aida à comprendre qu'on pouvait introduire le grotesque dans le tragique sans diminuer la gravité du drame [1]. » Comme quoi il est toujours vrai que des plus petites causes peuvent sortir les plus grands effets, et les plus inattendus!

Après Burgos, ils s'arrêtèrent à Valladolid. Une strophe des *Odes et Ballades* énumère les étapes de ce voyage :

> L'Espagne me montrait ses couvents, ses bastilles,
> Burgos, sa cathédrale aux gothiques aiguilles,
> Irun, ses toits de bois, Vittoria, ses tours,
> Et toi, Valladolid, tes palais de familles,
> Fiers de laisser rouiller des chaînes dans leurs cours [2]!

Enfin, après un nouvel arrêt à Ségovie, ils arrivèrent à Madrid, au palais Masserano, qu'ils devaient habiter. C'était un grand château aux appartements fastueux, aux escaliers surmontés de lions de pierre, aux cours humides et sombres. La demeure était triste. Victor Hugo passait de longues heures dans la galerie des ancêtres; il contemplait les portraits des héros d'autrefois, qu'il se rappela lorsqu'il écrivit Hernani. Un des souvenirs les plus sinistres que conserva l'enfant fut celui que lui laissa le collège des Nobles, où il alla continuer ses études, si tant est qu'il ait jamais fait d'études. C'était un couvent aux longs couloirs silencieux, déserts,

1. *Victor Hugo raconté*, ch. XVIII.
2. *Odes et Ballades*, Mon Enfance.

glacés. Les cours avaient la profondeur des puits. Les dortoirs étaient trop grands, trop froids, trop sombres. Çà et là, des moines, comme des ombres, glissaient sur leurs sandales. L'un d'eux, Dom Bazile, semblait « une statue d'ivoire jauni ». De cette demeure, Hugo conserva des souvenirs de tristesse lugubre. L'hiver, il y eut froid, il y eut faim. L'établissement était trop grand pour qu'on pût allumer des braseros partout : on n'en allumait nulle part. La disette se fit sentir. Eugène et Victor partageaient avec leurs camarades les friandises que leur apportait leur mère. C'est là que Victor connut l'original de Triboulet : un pauvre bossu, un avorton difforme vêtu d'habillements éclatants et grotesques, qui venait réveiller les élèves dans leur lit. Il était leur souffre-douleur. On l'avait nommé Corcova, du nom de sa difformité. Aux heures de récréation, les jeunes Espagnols et les jeunes Français, vainqueurs orgueilleux et vaincus insolents, se disputaient souvent et parfois se battaient. Dans quelques jolis vers, plus tard, Hugo opposa les Feuillantines et ce collège des Nobles.

Je te raconte aussi comment, aux Feuillantines,
Jadis tintaient pour moi les cloches argentines;
Comment, jeune et sauvage, errait ma liberté,
Et qu'à dix ans, parfois, resté seul à la brune,
Rêveur, mes yeux cherchaient les doux yeux de la lune,
Comme la fleur qui s'ouvre aux tièdes nuits d'été.

Puis tu me vois du pied pressant l'escarpolette
Qui d'un vieux marronnier fait crier le squelette,
Et vole, de ma mère éternelle terreur.
Puis je te dis les noms de mes amis d'Espagne,
Madrid, et son collège où l'ennui t'accompagne,
Et nos combats d'enfants pour le grand empereur [1].

Ce qu'ils apprirent au collège des Nobles fut bien peu de chose. Il y avait assurément une grande différence

1. *Orientales*, Automne.

entre cet établissement hautain où les élèves s'appelaient par leurs titres de comte ou de marquis, et la cambuse démocratique du père Larivière. Mais, si nous possédons de nombreux détails sur l'architecture du collège, nous en possédons assez peu sur l'enseignement qu'on y donnait et nous pouvons soupçonner qu'il était assez maigre. Au surplus, il est permis de croire qu'ayant appris l'espagnol en six semaines, Victor et son frère ne devaient pas tirer des leçons de leurs professeurs tout le fruit désirable. Nous savons qu'ils continuèrent là leurs études latines, et que leurs maîtres, stupéfaits de leur science, mirent les bambins en rhétorique. Victor montra très peu de goût pour la musique; il témoigna au contraire d'exceptionnelles aptitudes pour le dessin. Et c'est là tout. Du reste, ce séjour en Espagne ne dura guère qu'une année. Les affaires des Français se gâtaient. Le général Hugo craignit pour sa famille et la renvoya en France dès le début de 1812. Ils retournèrent aux Feuillantines.

Les voyages de jeunesse de Hugo sont terminés. Nous les avons décrits tels qu'il les décrit lui-même, en indiquant dans quel esprit il semble qu'il l'ait fait, — quel degré de confiance il faut accorder à un témoignage aussi intéressé, — quelle idée on peut concevoir, d'après la nature des émotions qu'il éprouva et des souvenirs qu'il conserva, de son genre spécial de sensibilité. Il faut assurément faire à tous ces déplacements, dans la formation de son caractère et le développement de son imagination, une place importante. Quand même il n'en aurait pas gardé de souvenirs aussi nets et aussi précis qu'il le prétend, il n'en resterait pas moins qu'il en a retenu des impressions d'ensemble très puissantes. C'est dans les pays du soleil, dans les pays des grandes ombres et des grandes lumières, qu'il a passé son

enfance. De tels voyages ont dû exercer sur lui une influence comparable à celle des souvenirs impériaux; ils ont dû faire l'éducation de son imagination, déjà, et par sa nature même, si ardente, si éveillée, si « préhensive ». L'Italie et l'Espagne, — l'Espagne surtout, — furent pour lui la terre des contrastes; il y connut les jours torrides de l'été, les jours glacés de l'hiver; il y connut les lumières trop crues du soleil, les ombres trop épaisses des vieilles demeures. Il y put voir la splendeur et la misère marchant côte à côte et de compagnie, — des paysans qui sont des nobles, comme à Ernani, — des nobles hautains qui sont aussi des vaincus faméliques, comme ces jeunes élèves du collège de Madrid. Il vécut dans des palais de marbre où pullulait la vermine, dans d'orgueilleuses demeures qui tombaient en ruines comme le palais d'Avellino, — ou qui ouvraient leurs cuisines sur leurs salons, comme le palais Masserano. Durant toute son enfance, son imagination fut heurtée par ces contrastes et ces antithèses; il n'est pas étonnant qu'elle ait pris l'habitude de voir désormais toutes choses d'une manière antithétique et contrastée.

III

Ils se retrouvèrent donc aux Feuillantines au commencement de l'année 1812. Tout à la joie de reconnaître leur cher jardin, les enfants ne prêtèrent au père Larivière — qui venait désormais chez eux comme précepteur — qu'une attention distraite. Fidèle au système d'éducation qu'elle avait adopté, leur mère ne s'occupait pas d'eux. Elle les laissait libres de vivre à leur guise, de travailler ou de ne point travailler, de jouer

et de se développer sans contrainte parmi les plantes sauvages comme eux. Mais ils délaissèrent bientôt le jardin pour les livres. Mme Hugo, qui passait ses journées à lire, avait adopté pour fournisseur un nommé Royol, — un vieux bonhomme qui avait empli de toutes sortes d'ouvrages un rez-de-chaussée et un entresol. Ne voulant pas risquer de tomber par hasard sur un volume ennuyeux, « elle faisait essayer ses livres par ses enfants [1] ». Le fait peut paraître singulier : rien ne nous permet d'en suspecter l'exactitude. Victor et Eugène passèrent donc des journées, enfouis parmi les livres, dévorant avec avidité tout ce qui leur tombait sous la main. Mais l'entresol leur demeurait fermé. Royol y conservait les ouvrages d'une moralité trop libre ou d'une philosophie trop hardie : Mme Hugo le fit ouvrir à ses enfants. Ils lurent alors Rousseau, Diderot, des romans comme *Faublas*, et bien d'autres encore. Le jardin n'existait plus! De la part d'une mère, un semblable détachement peut sembler presque inconcevable : il faut pourtant bien le constater. C'est à ces lectures faites en hâte et sans choix que Victor Hugo dut son instruction superficielle et incohérente, cette apparente érudition qui a tout effleuré sans rien pénétrer, cette faculté de parler sur toutes choses sans savoir grand chose.

Le proviseur du collège Napoléon s'effraya de cette éducation étrange; il en représenta les dangers à Mme Hugo et réclama les enfants pour son établissement. Ils protestèrent. Ils étaient trop près du collège des Nobles pour renouveler une expérience aussi malheureuse. La proposition de l'honnête universitaire leur fit horreur, et Victor Hugo ne lui pardonna jamais

1. *Victor Hugo raconté*, ch. XXI.

sa démarche. Sa rancune vivace lui a inspiré de jolis vers :

Cet homme chauve et noir, très effrayant pour moi,
Et dont ma mère aussi d'abord eut quelque effroi,
Tout en multipliant les humbles attitudes,
Apportait des avis et des sollicitudes.
— Que l'enfant n'était pas dirigé; — que parfois
Il emportait son livre en rêvant dans les bois;
Qu'il croissait au hasard dans cette solitude; —
Qu'on devait y songer; que la sévère étude
Était fille de l'ombre et des cloîtres profonds; —
Qu'une lampe pendue à de sombres plafonds
Qui de cent écoliers guide la plume agile
Éclairait mieux Horace, et Catulle, et Virgile,
Et versait à l'esprit des rayons bien meilleurs
Que le soleil qui joue à travers l'arbre en fleurs;
Et qu'enfin il fallait aux enfants, — loin des mères, —
Le joug, le dur travail, et les larmes amères.
Là-dessus, le collège, aimable et triomphant,
Avec un doux sourire, offrait au jeune enfant
Ivre de liberté, d'air, de joie, et de roses,
Ses bancs de chêne noirs, ses longs dortoirs moroses,
Ses salles qu'on verrouille et qu'à tous leurs piliers
Sculpte avec un vieux clou l'ennui des écoliers,
Ses magisters qui font, parmi les pâperasses,
Manger l'heure du jeu par les pensums voraces,
Et sans eau, sans gazon, sans arbres, sans fruits mûrs,
Sa grande cour pavée entre quatre grands murs [1] !

Mme Hugo, pour avoir la paix, laissa ses enfants libres d'agir à leur gré; ils demeurèrent les hôtes assidus du bonhomme Royol.

De grands événements bouleversaient la France. L'Empire tombait. Les alliés envahissaient Paris. La Restauration renversa ce qu'avait édifié Napoléon, et le général Hugo fut destitué. Il se dit alors qu'il était temps de songer sérieusement à l'instruction de ses fils, et il entreprit de les diriger vers Polytechnique.

Ils entrèrent à la pension Cordier. Le directeur en

1. *Les Rayons et les Ombres*, Ce qui se passait aux Feuillantines.

était, comme le père Larivière, un ancien abbé défroqué. Son établissement parut triste à Victor, que des années de liberté n'avaient pas disposé à l'internat. Pour se distraire, il organisa avec son frère des représentations théâtrales : il écrivait les pièces et jouait les rôles. Le temps passait. A ses instants de loisir, il versifiait. Son bagage poétique était déjà considérable. Enfin, par intervalles, il suivait des cours à la pension et au collège Louis-le-Grand. Nous savons — et c'est une indication intéressante — qu'il n'aimait pas la philosophie. Ses études antérieures l'avaient assurément mal préparé à une réflexion rigoureuse et méthodique. La physique, au contraire, l'intéressait beaucoup. Science d'objets et de faits, elle parlait à cette imagination qui voulait voir, et pour ainsi dire, toucher. Les mathématiques l'attirèrent un instant; mais ses connaissances étaient fragmentaires; il essayait de combler les lacunes en inventant ce qu'il ignorait. Il n'y parvenait pas toujours, et se rebuta. Au reste, ses instants étaient pris. Les concours académiques, — les travaux de jeunesse dont il sera question plus loin, — ses relations avec un groupe de jeunes écrivains, la fondation du *Conservateur littéraire*, tout cela l'occupait, et le détournait des exercices scolaires. Il renonça à Polytechnique, et, abandonnant décidément toute étude sérieuse, quitta en 1818 la pension Cordier pour se jeter dans la vie littéraire.

Si maintenant, résumant rapidement tout ce qui précède, nous essayons de concevoir ce qu'était Hugo à seize ans, lorsqu'il quitte la pension Cordier, que pourrons-nous dire?

Hugo est-il instruit? Oui, et non. Dans ses passages chez Larivière, au collège des Nobles, à la pension Cordier, il a appris le latin, le grec, l'espagnol, le solfège,

le dessin, la philosophie, la physique, les mathématiques. Mais, de tout cela, il n'a rien appris sérieusement ni méthodiquement. Il ne peut garder de ses études que des souvenirs hachés. Son instruction est fragmentaire, sans consistance, sans précision. Pourtant, grâce à ses lectures chez Royol, grâce à tous les volumes qu'il a dévorés, il connaît mal, mais il connaît, beaucoup de choses et d'idées. Il a beaucoup effleuré, s'il n'a rien approfondi. Son intelligence n'est pas disciplinée, mais elle est vivante et curieuse. Ce ne sont pas tant encore les connaissances qui lui manquent, que les cadres où les classer.

De son éducation, que peut-on dire, sinon qu'elle a manqué de méthode, de discipline, et même de moralité? Elle a manqué de méthode, parce qu'au lieu de donner à l'enfant un précepteur unique, dont l'influence se fût exercée sur lui dans les différents lieux où il séjourna, on s'en remit au hasard des rencontres du soin d'élever et de dresser ce jeune esprit. — Elle a manqué de discipline, parce qu'au lieu de diriger cette imagination naturellement ardente vers la contemplation du beau, au lieu de guider cette curiosité si éveillée, au lieu d'endiguer, en quelque sorte, toute cette force bouillonnante, on a permis à cette force, à cette curiosité, à cette imagination, de s'exercer confusément dans toutes les directions, de se satisfaire de tout ce que les circonstances leur jetaient en pâture. — Elle a manqué de moralité, parce qu'aucun effort n'a été fait pour donner à cette âme d'enfant la connaissance de ce qui est beau et de ce qui ne l'est pas, de ce qui est bien et de ce qui est mal. Elle a manqué de moralité parce que jamais elle ne s'est montrée restrictive, et qu'une éducation qui ne défend jamais n'est pas une éducation libérale, mais une éducation licencieuse — en donnant à ce

terme son sens le plus large et le plus profond. En un mot, elle a manqué de moralité parce qu'elle a manqué d'autorité, et qu'au lieu de prendre pour principe la raison consciente, elle a rejeté tout principe.

Et pourtant, en ses effets, elle ne fut pas aussi funeste qu'on l'eût pu craindre. Victor Hugo s'est développé seul et comme il l'a voulu, mais il s'est développé dans la nature, et la nature donne rarement de mauvais conseils. Ce n'est pas tout à fait à tort qu'il nous montre son génie s'épanouissant spontanément au contact des choses. Rappelons-nous ces beaux vers de *les Rayons et les Ombres*, où le jardin lui-même parle et s'écrie :

O mère au cœur profond, laisse-nous cet enfant!
Nous ne lui donnerons que de bonnes pensées;
Nous changerons en jour ses lueurs commencées;
Dieu deviendra visible à ses yeux enchantés;
Car nous sommes les fleurs, les rameaux, les clartés,
Nous sommes la nature et la source éternelle
Où toute soif s'épanche, où se lave toute aile.
. . . . . .
Pour former de ses sens la corolle inquiète,
C'est nous qu'il faut choisir; et nous lui montrerons
Comment, de l'aube au soir, du chêne aux moucherons,
Emplissant tout, reflets, couleurs, brumes, haleines,
La vie aux mille aspects rit dans les vastes plaines.
Nous te le rendrons simple, et des cieux ébloui.
Et nous ferons germer de toutes parts en lui
Pour l'homme, triste effet perdu sous tant de causes,
Cette pitié qui naît du spectacle des choses [1]!

Dans cette perpétuelle communion de l'enfant avec les objets concrets, sa faculté d'emmagasiner les images s'est accrue, et sa faculté de les reproduire s'est aiguisée. Il a pu voir le monde tel qu'il est, ou, en d'autres termes, tel qu'il lui plaisait de le voir, sans être retenu par une contrainte extérieure ni gêné par une interprétation étrangère. Enfin, et surtout, il a passé les années de son

1. *Les Rayons et les Ombres*, Ce qui se passait aux Feuillantines.

enfance à voyager, et si ses voyages ont été comme ses lectures, abondants, mais rapides, s'il n'en a pu retenir que les grands aspects des choses, du moins faut-il reconnaître que des grands aspects naissent les grands contrastes et le souvenir des ensembles caractéristiques. Lui-même nous a dit :

> Je revins, rapportant de mes courses lointaines
> Comme un vague faisceau de lueurs incertaines [1].

On ne saurait mieux voir ni mieux dire, et ces deux vers nous semblent exprimer et résumer sa jeunesse tout entière. Victor Hugo ne possédait que des lueurs; mais de ces lueurs il fit des éclairs — parce qu'il avait le génie.

1. *Odes et Ballades*, Mon Enfance.

CHAPITRE II

LES PREMIERS ESSAIS LITTÉRAIRES

A la pension Cordier, après avoir appris lui-même « la mesure, la césure, la rime et l'entrecroisement des rimes masculines et féminines », Victor Hugo fit des vers, « odes, satires, épîtres, poèmes, tragédies, élégies, idylles, poèmes ossianiques, traductions de Virgile, d'Horace, de Lucain, d'Ausone, de Martial, romances, fables, contes, épigrammes, madrigaux, logogriphes, acrostiches, charades, énigmes, impromptus ». A quatorze ans il écrivait sa première tragédie, *Irtamène*, où le roi légitime d'Égypte, Zobéir, châtie, comme il convient, au dernier acte l'usurpateur Actor, et dont le dernier vers résumait ainsi la morale de la pièce :

Quand on hait les tyrans on doit aimer les rois.

Ces essais n'avaient pour lecteurs et pour juges que Mme Hugo, Eugène et Abel, et un maître d'études de la pension, Biscarrat. Mais en 1817 le jeune poète voulut un peu de gloire. L'Académie française avait proposé comme sujet du concours de poésie : *Le bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie.* Victor traita le sujet. Grâce à la complicité de Bis-

carrat on trompa la surveillance jalouse du sous-directeur, Decotte, et les vers furent portés au secrétariat. On connaît la légende : l'Académie aurait remarqué la pièce et la jugeait digne d'obtenir le prix; mais comme l'auteur y faisait connaître son âge — trois lustres — elle craignit de l'enivrer par les fumées d'une gloire prématurée et n'accorda qu'une mention. L'anecdote est racontée par Sainte-Beuve dans la *Biographie des contemporains* et reproduite par lui dans les *Portraits contemporains*. La vérité, rétablie par M. Biré, est que le poète eut une mention, à cause même du jeune âge de Victor et à titre d'encouragement. « Si véritablement il n'a que cet âge, dit M. Renouard dans son rapport, l'Académie a dû un encouragement au jeune poète. » Le prix fut partagé entre P. Lebrun et Saintine. Casimir Delavigne avait envoyé un poème, mais il avait pris le contrepied du sujet et démontré que l'étude ne donne pas le bonheur. Dix pièces furent distinguées et celle de Victor fut classée la neuvième. Le succès du jeune homme n'en fut pas moins très grand et deux académiciens, François de Neufchâteau et Campenon, le félicitèrent sur son talent naissant dans une épître en vers. La pension Cordier garda cependant son élève, qui n'en sortit qu'en août 1818, abandonnant l'École polytechnique pour prendre ses inscriptions de droit. En 1819, nouveau concours. L'Académie disposait de deux prix : un prix ordinaire qui avait pour sujet : *l'Institution du Jury en France*, et un prix extraordinaire, offert par M. Lemontey et augmenté par le ministre de l'Instruction publique, sur *les Avantages de l'enseignement mutuel*. Encouragé par son premier succès, Victor prit part aux deux concours. Dans *l'Institution du Jury* il imaginait un discours aux enfers entre Voltaire et M. de Malesherbes. Malgré une condamnation véhé-

mente de la Révolution, la pièce ne fut pas remarquée par les juges. *Les Avantages de l'enseignement mutuel* eurent une mention. Le poème fut ensuite publié dans *le Conservateur littéraire*, mais précédé d'une notice où l'auteur déclarait qu'il avait changé d'avis et reconnaissait les inconvénients de cette méthode d'enseignement.

Les Jeux floraux de Toulouse récompensèrent plus dignement les mérites du poète. L'académie de Toulouse disposait, il est vrai, de quatorze prix, et comme elle n'imposait presque jamais le sujet du concours, elle gênait moins l'inspiration des concurrents. Eugène, en 1818, avait déjà obtenu un « souci réservé » avec une ode sur la mort du duc d'Enghien. L'année même des concours à l'Académie Française, Victor envoyait un poème ossianique, *les Derniers Bardes*, et deux odes : *les Vierges de Verdun* et *le Rétablissement de la statue de Henri IV*. *Les Vierges de Verdun* eurent une amarante d'or réservée. *Le Rétablissement de la statue de Henri IV* eut le lis d'or. Le poète avait été lui-même un des acteurs de cette scène populaire. Le 13 août 1818, le chariot qui transportait la statue jusqu'au Pont-Neuf s'arrêta sur les quais sans que l'attelage pût l'entraîner; la foule détela alors les bœufs et, s'attelant au timon, poussant aux roues, fit franchir au chariot le mauvais pas. L'ode fut couronnée à l'unanimité et souleva aux Jeux floraux et dans toute la ville de Toulouse un grand enthousiasme, comme nous l'apprend une lettre de Soumet à Victor Hugo. La même année, *le Conservateur littéraire* donnait sous ce dernier titre : *les Destins de la Vendée*, l'ode *la Vendée*, composée à propos de la notice sur cette province publiée dans *le Conservateur* par Chateaubriand, et une satire, *le Télégraphe*, où le poète, s'adressant au télégraphe, interprète indifférent de tous les gouvernements qui passent, attaquait vive-

ment le ministère Decazes et les doctrinaires, Royer-Collard, Guizot et de Barante. Victor et son frère Abel venaient en effet de fonder un journal, et comme Chateaubriand dirigeait alors une feuille légitimiste, *le Conservateur*, les deux jeunes gens pour bien montrer qu'ils défendaient la même cause intitulèrent leur publication : *le Conservateur littéraire*. Le journal parut de décembre 1819 à mars 1821 avec cette épigraphe d'Horace :

. . . . . Fungar vice cotis acutum
Reddere quae ferrum valet, exsors ipsa secandi.

Les rédacteurs en étaient les deux frères, Abel et Victor, Alexandre Soumet, Alfred de Vigny, J.-S. Ader, Saint-Valéry, Sainte-Marie, Gaspard de Pons, etc. Vigny y publia la pièce intitulée *le Bal*, et une étude sur Byron. Mais Abel et surtout Victor rédigeaient presque tous les articles. Abel s'était réservé la critique des poèmes. Il y analysait tour à tour *la Panhypocrisiade*, *l'École du Cavalier*, *l'Orléanide*, *l'Art du Tour*, et publiait, avec le prospectus d'un ouvrage en trente volumes qui devait s'intituler *le Génie du théâtre espagnol*, des nouvelles qui se proposaient « de retracer d'une manière dramatique les coutumes de quelques peuples ». Une bonne moitié des trois volumes est de Victor, qui y publiait des pièces de vers, des comptes rendus critiques, une chronique théâtrale, des Variétés et mélanges littéraires. En 1821 *le Conservateur* se réunit aux *Annales de la littérature et des arts* [1]. En 1820 Victor envoya aux Jeux floraux une idylle, *les Deux Ages*, une élégie, *Raymond d'Ascoli*, et une ode, *Moïse sur le Nil*. L'ode fut cou-

1. Victor Hugo fit également paraître en 1819, dans *le Lycée français*, une élégie imitée d'*Atala* : *la Canadienne suspendant au palmier le tombeau de son nouveau-né.*

ronnée. Trois prix nommaient de droit le poète maître ès Jeux floraux et il ne fut plus autorisé à concourir. En 1822 il adressa cependant à l'académie l'ode *le Dévouement* et un remerciement en vers. La même année parut le premier recueil des *Odes*. C'est à cette date que nous laisserons Victor Hugo.

Les traductions, les pièces de concours académiques et les poésies parues dans *le Conservateur* ont été publiées soit dans les *Œuvres de première jeunesse*, soit dans le volume des *Odes*. Les articles en prose ont été reproduits, en partie seulement, soit dans les *Œuvres de première jeunesse*, soit dans le *Journal d'un jeune jacobite de 1819* (*Littérature et philosophie mêlées*, 1er vol.). M. Biré a montré les inexactitudes de cette reproduction. Victor Hugo donne le *Journal d'un jeune jacobite* comme la collection complète de ses notes, publiée « absolument telle qu'on l'a recueillie dans les publications du temps ». Or la plupart des fragments sont antidatés : 1819 au lieu de 1820, sans doute pour atténuer en les reculant les opinions légitimistes du poète. La forme est très modifiée. Victor Hugo corrige le style pour lui donner plus de relief, ajoute des antithèses et des mots de la fin. Les idées, littéraires et politiques, non seulement sont altérées, mais encore font place aux idées contraires. Le critique de 1819 dit, par exemple, dans *le Conservateur* : « Pour moi je n'aime point, je l'avouerai, qu'un historien soit cosmopolite ». Le *Journal d'un jeune jacobite* dira en reproduisant le même article : « Pour moi, bien que l'historien cosmopolite soit plus grand et plus à mon gré.... » Le légitimiste parlait en 1819 de « Buonaparte » et du « Corse gardé par un mameluck ». Le poète de 1834 insère dans le

Journal d'un jeune jacobite un article, que l'on cherche en vain dans *le Conservateur*, et où Napoléon et ses généraux sont traités avec bienveillance. On trouve enfin, dans les *Œuvres de première jeunesse*, un article sur la revendication de *Gil Blas* par les Espagnols. D'après le *Témoin de sa vie*, l'académicien François de Neufchâteau, chargé par Didot de publier une édition du *Gil Blas*, aurait prié le jeune lauréat d'examiner une brochure du père Isla qui accusait Lesage d'avoir traduit un original espagnol; puis l'étude lui aurait parue si bonne qu'il l'aurait imprimée telle quelle en la signant de son nom. M. Biré a prouvé qu'elle était bien de François de Neufchâteau. La meilleur des preuves est que Victor Hugo, dans *le Conservateur*, rend compte de cette notice très longuement et avec éloges, sans contester à l'académicien son originalité. Ajoutons seulement à ce que dit M. Biré, que l'on trouve dans *le Conservateur* non pas un seul article sur cette notice, mais deux [1].

On lit dans le *Victor Hugo raconté* : « Sur la première page du dernier et par conséquent du meilleur des cahiers, je trouve ceci : Les bêtises que je faisais avant ma naissance — et, au-dessous, un œuf dessiné dans lequel on voit quelque chose d'informe et d'horrible, au bas de quoi il y a : Oiseau. Je regarderai dans l'œuf, pour ceux que la formation de l'oiseau intéresse et qui y voient déjà la formation du vol. » Est-il vrai que dans ces *Œuvres de première jeunesse* on puisse ainsi saisir l'indication des chefs-d'œuvre futurs, et comme la figure ébauchée de l'aigle qui doit sortir de l'œuf?

Si le génie y apparaît, il apparaît en tout cas comme un génie régulier et conservateur. Le poète a passé sa

1. T. II, p. 327; t. III, p. 23.

ronnée. Trois prix nommaient de droit le poète maître ès Jeux floraux et il ne fut plus autorisé à concourir. En 1822 il adressa cependant à l'académie l'ode *le Dévouement* et un remerciement en vers. La même année parut le premier recueil des *Odes*. C'est à cette date que nous laisserons Victor Hugo.

Les traductions, les pièces de concours académiques et les poésies parues dans *le Conservateur* ont été publiées soit dans les *Œuvres de première jeunesse*, soit dans le volume des *Odes*. Les articles en prose ont été reproduits, en partie seulement, soit dans les *Œuvres de première jeunesse*, soit dans le *Journal d'un jeune jacobite de 1819* (*Littérature et philosophie mêlées*, 1er vol.). M. Biré a montré les inexactitudes de cette reproduction. Victor Hugo donne le *Journal d'un jeune jacobite* comme la collection complète de ses notes, publiée « absolument telle qu'on l'a recueillie dans les publications du temps ». Or la plupart des fragments sont antidatés : 1819 au lieu de 1820, sans doute pour atténuer en les reculant les opinions légitimistes du poète. La forme est très modifiée. Victor Hugo corrige le style pour lui donner plus de relief, ajoute des antithèses et des mots de la fin. Les idées, littéraires et politiques, non seulement sont altérées, mais encore font place aux idées contraires. Le critique de 1819 dit, par exemple, dans *le Conservateur* : « Pour moi je n'aime point, je l'avouerai, qu'un historien soit cosmopolite ». Le *Journal d'un jeune jacobite* dira en reproduisant le même article : « Pour moi, bien que l'historien cosmopolite soit plus grand et plus à mon gré.... » Le légitimiste parlait en 1819 de « Buonaparte » et du « Corse gardé par un mameluck ». Le poète de 1834 insère dans le

Journal d'un jeune jacobite un article, que l'on cherche en vain dans *le Conservateur*, et où Napoléon et ses généraux sont traités avec bienveillance. On trouve enfin, dans les *Œuvres de première jeunesse*, un article sur la revendication de *Gil Blas* par les Espagnols. D'après le *Témoin de sa vie*, l'académicien François de Neufchâteau, chargé par Didot de publier une édition du *Gil Blas*, aurait prié le jeune lauréat d'examiner une brochure du père Isla qui accusait Lesage d'avoir traduit un original espagnol; puis l'étude lui aurait parue si bonne qu'il l'aurait imprimée telle quelle en la signant de son nom. M. Biré a prouvé qu'elle était bien de François de Neufchâteau. La meilleur des preuves est que Victor Hugo, dans *le Conservateur*, rend compte de cette notice très longuement et avec éloges, sans contester à l'académicien son originalité. Ajoutons seulement à ce que dit M. Biré, que l'on trouve dans *le Conservateur* non pas un seul article sur cette notice, mais deux [1].

On lit dans le *Victor Hugo raconté* : « Sur la première page du dernier et par conséquent du meilleur des cahiers, je trouve ceci : Les bêtises que je faisais avant ma naissance — et, au-dessous, un œuf dessiné dans lequel on voit quelque chose d'informe et d'horrible, au bas de quoi il y a : Oiseau. Je regarderai dans l'œuf, pour ceux que la formation de l'oiseau intéresse et qui y voient déjà la formation du vol. » Est-il vrai que dans ces *Œuvres de première jeunesse* on puisse ainsi saisir l'indication des chefs-d'œuvre futurs, et comme la figure ébauchée de l'aigle qui doit sortir de l'œuf?

Si le génie y apparaît, il apparaît en tout cas comme un génie régulier et conservateur. Le poète a passé sa

1. T. II, p. 327; t. III, p. 23.

jeunesse sur les routes de France et de l'étranger, au milieu des départs hâtifs et des retours précipités, gardant dans sa mémoire d'enfant, après les paysages du Midi, ceux de l'Italie, de l'Espagne, et le « mystérieux » Jardin des Feuillantines. Son éducation a été abandonnée au hasard de cette vie incertaine, commencée en Italie, continuée dans un couvent d'Espagne, achevée chez deux prêtres défroqués, dans l'entresol du libraire Royol, au milieu des batailles de l'institution Cordier. Victor Hugo a vu la chute de l'Empire, la Restauration, les Cent-Jours. Et cependant, malgré cette existence aventureuse, malgré cette éducation vagabonde, malgré le spectacle des révolutions, dès ses premiers essais, dès qu'il prend parti dans la bataille littéraire et politique, c'est du côté du parti de l'ordre qu'il se range, et même du parti de la réaction. En 1820 un écrivain domine la littérature : Chateaubriand. Victor Hugo subira, lui aussi, son prestige, et *le Conservateur littéraire* prendra pour modèle *le Conservateur* de Chateaubriand. Mais l'auteur de *la Monarchie selon la Charte* est alors le défenseur des ultras et l'adversaire des libéraux et du duc Decazes. Comme Chateaubriand, Victor Hugo combat les libéraux. *Le Conservateur* donne neuf articles sur le duc de Berry et sur sa mort : toutes les brochures et tous les poèmes qui commentèrent et chantèrent le funeste événement sont minutieusement analysés, depuis le livre de Chateaubriand, *Mémoires, Lettres et Pièces authentiques touchant la vie et la mort de S. A. R. Mgr Charles-Ferdinand d'Artois, fils de France, duc de Berry*, jusqu'à la proposition de M. Clausel de Coussergues de mettre en accusation le duc Decazes comme complice de l'assassinat. Les trois préfaces des trois volumes du *Conservateur* insistent sur la fidélité des rédacteurs à tous les principes du

légitimisme le plus étroit, et la Révolution est flétrie en termes énergiques dans *les Avantages de l'enseignement mutuel* comme dans *l'Institution du Jury en France.* En littérature comme en politique, Victor Hugo se range si bien du côté de la tradition qu'il semble d'abord exagérer les règles les plus étroites. Il accepte tous les principes de la littérature pseudo-classique. Il est avec l'Académie, avec les auteurs de tragédies, de comédies de caractères, d'odes, de poèmes, de cantates et de dithyrambes. Et sans doute il y a dans cette docilité du jeune poète à se conformer aux idées ambiantes et aux tendances les plus générales de ses contemporains une indication de la souplesse d'esprit et de la plasticité qui lui permettront de se modifier en même temps que son temps et d'être vraiment placé au centre de tout « comme un écho sonore ».

En étudiant ces *Œuvres de première jeunesse,* nous verrons donc le poète et le critique d'accord avec les principes et les théories littéraires que le XVIIIe siècle avait légués au XIXe. Nous laisserons de côté toutes les Odes qui ont été réunies au recueil de 1822. Victor Hugo en les retenant a bien montré qu'il y reconnaissait mieux sa marque propre que dans les *Œuvres de première jeunesse* si longtemps laissées dans l'ombre. Si, comme le veut la préface des *Odes* de 1822, « la poésie n'est pas dans la forme des idées mais dans les idées elles-mêmes », on trouve sans doute dans les *Odes* ces idées qui en sont le souffle et vivifient la forme, mais il n'en est certainement pas de même dans l'élégie où le poète se plaint, à seize ans, « d'avoir hâté le cours de ses années » et de voir « se rembrunir l'horizon de ses destinées », ou dans cette autre où Raymond d'Ascoli écrit avant de se tuer à la bien-aimée dont ses parents cruels le séparent. Il n'y a guère en effet dans toutes ces pièces,

les *Odes* exceptées, qu'une très grande habileté de forme. Le poète possède à merveille tous les secrets d'un Delille ou d'un Lebrun et manie aussi habilement qu'eux le vers classique.

La première pièce de concours à l'Académie, en 1817, *Bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie* est inégale, d'une composition conventionnelle et d'un style souvent faible. Victor y parle « des flambeaux de la Science pénétrant les décrets de la nature ». Il aspire à « voir dans les bras de la Grèce fuir son dernier soupir ». Il flétrit « l'hécatombe de Henri IV ». Mais, si l'on songe à ses « trois lustres », on admirera, comme il convient, la souplesse de la langue et l'habileté avec laquelle il égale déjà les tendres élégies d'un Parny :

Si le zéphir frémit sous la feuille qui plie,
Son doux frémissement c'est le nom de Délie;
Si le ruisseau gazouille à travers des roseaux,
C'est ce nom si chéri que murmurent ses eaux,

ou l'énergie satirique d'un Gilbert :

. . . . . C'est toi que j'en atteste,
Victime des bourreaux que la France déteste!
Quand, despotes sujets, tes lâches ennemis
T'imputaient des forfaits qu'eux seuls avaient commis,
Et, n'ayant que ta gloire et leurs crimes pour titres,
Du destin de leur maître osaient se croire arbitres,
Tu te rendis plus grand de ta propre grandeur
Que tu le fus jamais aux jours de ta splendeur.

Deux ans plus tard, en 1819, Victor Hugo est entièrement maître de la langue de son temps. Les deux pièces : *Institution au Jury en France* et *Avantages de l'enseignement mutuel*, sont des modèles achevés de poésie académique. Il est vrai que ni le style ni la versification n'en sont originaux : comme il accepte la tradition royaliste, le poète commence par obéir aux préjugés de ses contemporains et se conforme au style poétique tra-

ditionnel. Il a vu sans doute les éclatants paysages de l'Italie et de l'Espagne et il retrouvera quelque jour ces visions de son enfance, mais ces impressions dorment alors au fond de lui-même. Tous ceux qui ont été de puissants évocateurs de la nature extérieure, J.-J. Rousseau qui écrit d'abord le *Discours sur l'inégalité*, Chateaubriand qui compose l'*Essai sur les révolutions*, George Sand dont les premiers romans ne peignent la nature que dans ses harmonies avec les passions, Leconte de Lisle qui chante la doctrine fouriériste, semblent avoir d'abord méconnu le charme des choses et n'être revenu vers elles, pour les aimer, qu'après leur avoir préféré l'action et les hommes. Victor Hugo, lui aussi, paraît ignorer à ses débuts littéraires la beauté de ces spectacles dont il sera bientôt un des plus saisissants interprètes. Il ne peint pas, il décrit, en métaphores patiemment suivies et ingénieusement impropres comme celles d'un Delille. Le discours sur *les Avantages de l'enseignement mutuel* nous offre un choix nombreux de ces périphrases élégantes qui évitent un mot en quatre vers. Monter en ballon c'est « gonfler le vaste sein — D'un globe compagnon de son hardi dessein ». L'inventeur de la navigation à vapeur est celui qui

> . . . . à la vapeur ouvrant d'étroits canaux
> Comprima ses élans dans d'énormes fourneaux,
> Et, fixant à leurs flancs deux orbes tutélaires,
> Fit marcher sur les flots nos flottantes galères.

L'Institution du Jury en France n'est pas moins ingénieuse à fuir le mot propre, et si la justice est « Thémis » les gendarmes sont les « licteurs » et la guillotine est « l'instrument de mort — la machine des crimes — et le minotaure sanglant ». Le poète qui saura si bien trouver de mystérieuses harmonies entre le monde intérieur et la nature, et illuminer l'idée abstraite en la transportant

dans les choses, use encore de comparaisons artificielles et froides. La vie est « la barque vagabonde... jouet de maint écueil perfide » et qui roule « jusqu'à ce gouffre avide » de la mort. Le poète solitaire, qui du fond de sa retraite regarde s'efforcer vers la gloire ceux que ses leçons ont formés, est semblable... à la poule qui a couvé des œufs de canard :

> Ainsi sans le savoir quand la poule fidèle
> Couve l'œuf étranger de l'humide sarcelle,
> Tendre mère elle tremble, alors qu'à peine éclos
> Ses poussins chancelants s'élancent dans les flots.

La rythmique n'est pas plus originale que le style. Victor Hugo manie avec aisance l'alexandrin satirique, déjà expressif, de Népomucène Lemercier, le vers léger de Voltaire et l'octosyllabe élégiaque de Millevoye. Il use habilement des strophes poétiques à combinaisons libres. Mais nulle part nous ne rencontrons une marque originale, une audace de rythme qui semble briser le vers traditionnel et froid du XVIIIe siècle. Le vers libre des *Derniers Bardes*, par exemple, était déjà employé par Lebrun dans ses odes[1]. La période poétique n'obéit pas à une loi cachée et changeante que lui impose le sentiment; elle n'est qu'une fantaisie de versificateur expert.

Toutes ces pièces de 1819, malgré ce respect du style et des procédés pseudo-classiques, sont écrites cependant avec verve et facilité. Elles ont, si l'on oublie les chefs-d'œuvre qui les suivront, l'élégance de certaines poésies du XVIIIe siècle et la force de la satire maniée par un Gilbert. Il est facile d'y trouver des tableaux pittoresques :

> . . . . . alors la bande avec des cris aigus
> Se sépare, oubliant les ordres de l'argus.

1. *Odes*, III, 22; IV, 14, etc.

Les uns courent sans peur, pendant qu'il fait un somme
Simuler des assauts sur le foin du bonhomme;
D'autres jusqu'en leurs nids surprennent les oiseaux
Qui le soir le charmaient, errant sous ses berceaux,
Ou, se glissant sans bruit, vont voir avec mystère,
S'ils ont laissé des noix au clos du presbytère.

des satires alertes et cinglantes :

Discret avant-coureur de l'indiscrète histoire,
Télégraphe, où sont-ils les beaux jours de ta gloire?
Sais-tu qu'il fut un temps où, du nord au midi,
Tu suivais l'heureux camp d'un despote hardi,
Quand, sur ton front muet posant ses pieds agiles,
La renommée errait sur tes tours immobiles.
. . . . . .
Tu fus l'appui du Corse et, mentant pour sa gloire,
D'un revers en courant tu fis une victoire.

En 1820 le poète se fait critique. Dans les articles du *Conservateur littéraire* il juge ses rivaux et expose ses doctrines. Là encore il reste fidèle aux mêmes principes conservateurs et imite docilement les procédés d'un Laharpe. Qu'il rende compte de *Conradin et Frédéric*, tragédie de M. de Livadières, ou de *l'Homme à précautions*, comédie de M. Désaugiers, Victor Hugo ne s'inquiète jamais que de savoir « si l'amour peut tenir la seconde place au théâtre », que des défauts d'une tragédie, « qui ont cela d'ingénieux qu'il faut pour en être choqué avoir lu l'histoire et connaître les règles », que d'une « comédie de caractère qui pourrait être classée parmi les comédies d'intrigue ». Les ressorts dramatiques sont encore ceux d'Aristote et le troisième inventé par Corneille : « On croit défendre cette combinaison en disant que ces caractères sont dans la nature; mais de ce qu'une chose existe est-ce à dire pour cela qu'elle soit digne d'exciter la terreur, l'admiration ou la pitié? » Shakespeare, qui deviendra le symbole du génie poétique et le héros de tout un livre, n'est encore qu'un

classique imparfait. « Les pièces de Shakespeare et de Schiller ne diffèrent des pièces de Corneille et de Racine qu'en ce qu'elles sont plus défectueuses. » Victor Hugo n'a pas de principes plus originaux et plus hardis lorsqu'il rend compte des poèmes. Lui dont on pourrait dire que sa philosophie et sa force poétique n'ont été parfois que le sens profond de l'antithèse, reproche à Delille « une recherche d'expressions antithétiques ». Lui qui rejettera bien vite l'attirail des fausses élégances et la recherche d'une harmonie factice croit, en 1820, que « la poésie hébraïque, si continuellement sublime, mais toujours grave, simple, nue en quelque sorte, trouve malaisément une interprète fidèle dans la muse française qui sacrifie à l'élégance et à l'harmonie la propriété de l'expression et la variété des images ». André Chénier a « un style incorrect et presque barbare.... des coupes bizarres, aucune connaissance du véritable mécanisme de la poésie française ».

Il serait cependant injuste de méconnaître les preuves de l'originalité naissante du poète. Docile aux idées régnantes et très habile à se les assimiler, il semble déjà les dépasser par la force de son génie. La prose du *Conservateur* défend des idées vieillies, mais avec la vivacité, la variété et l'esprit de la jeunesse. Victor Hugo craint la propriété des expressions et la variété des images : il reproche pourtant à Delille d'avoir créé un genre où tout l'art du poète est de fuir cette propriété et cette variété. Il critique les coupes barbares d'André Chénier, mais il préfère « une pareille barbarie à ces vers qui n'ont d'autre mérite qu'une irréprochable médiocrité ». Il salue avec un vif et sincère enthousiasme l'apparition des *Méditations*. L'article sur André Chénier se termine

par cette définition du poète : « Un homme qui sent fortement, exprimant ses sensations dans une langue expressive. La poésie, ce n'est presque que sentiment. » Enfin tous ces critiques qui semblent ses maîtres, sont spirituellement condamnés : « Tous ces hommes graves qui sont si clairvoyants en grammaire, en versification, en prosodie, et si aveugles en poésie, nous rappellent ces médecins qui connaissent la moindre fibre de la machine humaine, mais qui nient l'âme et ignorent la vertu. ».

Toutes ces œuvres de première jeunesse ne sont donc déjà plus les œuvres d'un disciple et l'on peut y chercher avec confiance « les commencements du vol ». Victor Hugo n'invente rien, mais il connaît merveilleusement tout ce que les autres ont inventé. Il ne renouvelle aucun genre, mais il s'essaye dans tous ceux que l'on cultive, autour de lui, dans la satire comme Népomucène Lemercier, dans l'idylle et l'élégie comme Parny ou Millevoye, dans les vers légers comme Voltaire ou Chaulieu, dans les fables comme Florian, dans les poèmes ossianiques comme Baour-Lormian, dans la tragédie comme Casimir Delavigne, dans le roman comme Walter Scott, dans le mélodrame comme Pixérécourt. Sans doute cette curiosité est superficielle. On ne voit pas dans *le Conservateur littéraire* qu'elle aille jamais au fond des choses et qu'elle s'attache aux idées comme à la forme. Dans les vingt premières années du XIXe siècle un grand mouvement scientifique se dessine dont les Cuvier, les Geoffroy Saint-Hilaire et les Laplace sont les représentants, et il ne semble pas que Victor Hugo s'en soit inquiété. Le livre du *Pape* de Joseph de Maistre est de 1819 comme les *Lettres au rédacteur du Censeur* et la *Lettre à MM. de l'Académie des Inscriptions* de Paul-Louis Courier, et comme les *Lettres sur l'histoire de France* de Thierry

sont de 1820, et *le Conservateur littéraire* semble les ignorer. Mais du moins Victor Hugo explore diligemment tous les thèmes littéraires qu'il rencontre et dont l'on use autour de lui. Un grand mouvement de cosmopolitisme entraîne la littérature, et au milieu du classicisme les étrangers ont pénétré, Allemands, Italiens, Anglais, Schiller, Shakespeare, Alfieri et Walter Scott. Avec Mme de Staël et son école l'union se fait entre les « littératures du Nord » et les « littératures du Midi » : l'on oublie l'antiquité grecque et latine pour jeter les yeux au delà des frontières et regarder penser et vivre ces étrangers qui se sont mêlés à nous pendant tant d'années de batailles. D'abstraite qu'elle était la littérature tend à devenir concrète, en même temps que l'esprit se familiarise avec les milieux nouveaux que décrivent les poésies allemandes et les romans écossais. Tous ces étrangers, Victor Hugo les connaît ou du moins les parcourt. Il feuillette des livres de vieilles chroniques et des traductions de Saadi. Il connaît un recueil de poésies « erses ». Il cite Mariana et Alfieri. Il sait qu'en 1262 une mémorable conférence eut lieu, devant le roi et la reine d'Aragon, entre le savant rabbin Zéchiel et le frère Paul Ciriaque, dominicain très érudit. A propos de *Lalla Roukhe ou la princesse mogole* de Thomas Moore, il rétablit l'histoire exacte de l'imposteur de Khorassan d'après l'auteur du *Lobtarikh*, Kandemir, et Ben Schanals. *Raymond d'Ascoli* est inspiré par la Chronique de Lambert, moine du xve siècle. Le poète a lu dans le supplément à la bibliothèque orientale de M. d'Herbelot par « le savant évêque de Claudianopolis et le traducteur des *Contes arabes* », cette maxime des Persans : Qui possède un art peut dire qu'il est un grand seigneur. Toute une partie de l'œuvre future de Victor Hugo s'explique déjà par cette activité littéraire. Elle le porte vers

l'Écosse et vers la Scandinavie, vers les pays de fantastique et de légendes et c'est dès 1823 qu'il commencera à écrire les *Ballades* et qu'il publiera *Han d'Islande*. Elle le conduit vers l'Orient avec les conteurs et poètes persans, en Espagne avec les études que poursuit dans *le Conservateur* son frère Abel, pour y retrouver sans doute des impressions d'enfance et l'amour des paysages éclatants, et c'est en 1829 que paraîtront *les Orientales*. Ce qu'il cherche dans ces lectures aventureuses et cette curiosité des œuvres étrangères ce n'est pas sans doute le sentiment profond de la diversité des lieux et des mœurs; il ne s'attache pas à retrouver les formes changeantes des éternelles passions humaines. Mais il y acquiert très vite le sens juste de la couleur, de la variété du décor, des sonorités rares, toutes les qualités qui se développeront si vite chez lui et qui suppléeront parfois à une insuffisante pénétration philosophique. N'y a-t-il pas dans ces indications de scène d'*Inès de Castro* un peu de la nouveauté pittoresque du drame et du roman romantiques?

« *Le théâtre représente une vaste salle tendue de draperies noires, semées de têtes de mort et de larmes blanches, éclairée par des cierges et des pots à feu. Au fond est un tribunal également tendu de noir; à droite un trône pour le roi; à gauche un échafaud noir surmonté d'un catafalque et sur lequel on voit briller une hache. Le devant de la scène est occupé par des gardes vêtus de noir et de rouge et par les bourreaux couverts de robes de pénitents noirs et portant des torches. Deux gardes se tiennent debout au pied du trône et au pied de l'échafaud. Devant le tribunal est la table du greffier.* »

Il suffit de feuilleter *Inès de Castro* pour y trouver déjà le goût des vocables sonores dont Victor Hugo

saura faire un si merveilleux usage que certains de ses plus beaux vers sont faits de l'un de ces mots étranges encadré dans l'alexandrin :

ROMERO.

Par notre mère de Atocha, les jeunes filles interrogent maintenant leur père comme la Très sainte Inquisition interroge les hérétiques....

GOMEZ.

Moi qui menais tous les jours votre jument blanche à l'abreuvoir de Horcarral... moi qui ai contraint le nécroman Zulco à lever le sort qu'il avait jeté sur vos moutons.

Ces tendances romantiques sont à peine sensibles dans les œuvres en vers, car les règles et les procédés de la poésie sont d'autant plus respectés qu'ils sont plus étroits. Victor Hugo, sauf dans les *Odes*, reste emprisonné par les formules d'un Lebrun ou d'un Delille. Mais la prose était plus libre. Depuis longtemps Rousseau et Chateaubriand, en la pliant à exprimer toutes les ardeurs des passions et la couleur ou le relief du monde extérieur, l'avaient délivrée des règles du classicisme. Aussi le tempérament du poète s'y montre mieux. S'il écrit un premier roman, *Bug Jargal*, ce n'est pas un roman d'analyse minutieuse à la manière d'un Laclos ou d'un Benjamin Constant, un roman de passion et de prédication morale à la manière d'un Jean-Jacques, ni même un roman antique comme *les Martyrs*, c'est un roman exotique, inspiré des romans de Walter Scott, dont le héros est un noir, qui se déroule au milieu des incendies et des batailles et que des officiers racontent sous une tente. Depuis longtemps le poète a oublié d'écrire une nouvelle tragédie, mais il compose une pièce en prose, *Inès de Castro*, qu'il n'ose intituler que

mélodrame, mais qui, dit le *Témoin de sa vie*, « est curieuse à connaître comme première ébauche et point de départ de son théâtre ». Il semble bien en effet qu'on y reconnaisse déjà la technique du drame de Victor Hugo et comme l'allure particulière de ses coups de théâtre :

LE CORRÉGIDOR, *un genou en terre.*

Seigneur, le peuple de Lisbonne attend avec impatience le couronnement de votre majesté.

DON PÈDRE.

Oui, cela est vrai. C'est moi qui suis le roi, alcade d'Alpuñar.

LE CORRÉGIDOR, *troublé, à part.*

Alcade d'Alpuñar! Juste ciel! saurait-il?... (*Haut.*) Tout est prêt pour cette heureuse fête.

DON PÈDRE.

Ah! Vous avez eu soin de faire construire un échafaud devant la prison d'état?

LE CORRÉGIDOR.

Un échafaud! Votre majesté! J'ignorais... Et pour qui?

DON PÈDRE.

Pour vous, alcade d'Alpuñar.

Maniement facile de la langue, mouvement et éloquence de la phrase, grande habileté de versificateur et possession parfaite de tous les procédés de la poésie pseudo-classique, avec tous les défauts de cette poésie, principes de critique aussi conservateurs que les principes politiques — en même temps activité littéraire qui pousse le poète à explorer tous les genres et à s'inquiéter des littératures étrangères, goût pour le décor pittoresque, les mots sonores et les situations matériellement émouvantes, qualités ou défauts classiques et qualités romantiques sont la preuve que Victor Hugo n'a pas du premier jour battu en brèche le pseudo-classicisme, mais qu'après être devenu le plus habile des imitateurs de Lebrun et de Delille il a dépassé cette poésie et l'a

renouvelée. Ainsi le génie de Victor Hugo s'affirme dès les œuvres de première jeunesse non pas comme un génie révolutionnaire qui se manifeste pour s'opposer aux idées ambiantes, mais comme un génie tirant sa puissance de l'éclat et du relief qu'il sait donner à ce que cherchent et à ce que tentent les contemporains.

CHAPITRE III

LES PREMIÈRES INFLUENCES LITTÉRAIRES. LES ODES ET BALLADES

Si nous voulons nous rendre compte des premières influences littéraires que Victor Hugo a subies, les *Odes et Ballades* nous offrent un terrain d'étude commode et bien déterminé, car elles représentent dans leur ensemble la première période de l'activité poétique de Hugo.

Elles furent publiées en plusieurs recueils successifs. Le premier, intitulé *Odes et Poésies diverses*, parut en juin 1822 et fut réimprimé, sous le titre d'*Odes*, en décembre de la même année. Le second, *Nouvelles Odes*, date de mars 1824; le troisième, *Odes et Ballades*, d'octobre 1826. En août 1826 enfin, parut l'édition définitive des *Odes et Ballades*; c'était la réunion des pièces contenues dans les précédents volumes, augmentées de quelques poèmes nouveaux. Elles étaient rangées dans un nouvel ordre et distribuées en cinq livres d'*Odes* et un livre de *Ballades*.

C'est surtout dans le premier recueil, celui de 1822, que nous rechercherons la trace des influences subies par Hugo. Il se composait d'abord des onze odes qui

ont formé le premier livre dans l'édition définitive : *le Poète dans les Révolutions, la Vendée, les Vierges de Verdun, Quiberon, le Rétablissement de la statue de Henri IV, la Mort du duc de Berry, la Naissance du duc de Bordeaux, Vision, Buonaparte, Louis XVII.* Il comprenait encore plusieurs odes qui ont pris place en 1828, les unes dans le livre IV : *la Lyre et la Harpe, Moïse sur le Nil, le Génie, la Fille d'O-Taïti*; les autres dans le livre V : *Au Vallon de Chérisy, A toi, le Nuage, le Cauchemar, le Matin, Mon Enfance.*

Ces titres seuls indiqueraient déjà par eux-mêmes le double caractère de ce recueil; la préface de l'édition de juin 1822 l'explique clairement. « Il a semblé à l'auteur, y est-il dit, que les émotions d'une âme n'étaient pas moins fécondes pour la poésie que les révolutions d'un empire. » Ainsi, parmi ces odes, les unes sont inspirées au poète par le spectacle ou le souvenir des grands événements de la Révolution, de l'Empire ou de la Restauration; les autres traduisent les impressions les plus fugitives, les sentiments les plus intimes qu'il a pu éprouver. L'histoire d'une nation, la vie d'une âme, voilà les deux thèmes fondamentaux sur lesquels Hugo s'est d'abord exercé.

La préface de décembre 1822 nous apprend comment il a voulu s'y prendre. Il expose que, pour être utile, il « a tenté de solenniser quelques-uns des principaux souvenirs de notre époque qui peuvent être des leçons pour les sociétés futures », et qu'il a adopté la forme de l'ode. « Cependant, continue-t-il, l'ode française, généralement accusée de froideur et de monotonie, paraissait peu propre à retracer ce que les trente dernières années de notre histoire présentent de touchant et de terrible, de sombre et d'éclatant, de monstrueux et de merveilleux. L'auteur de ce recueil a cru découvrir que

cette froideur n'était point dans l'essence de l'ode, mais seulement dans la forme que lui ont jusqu'ici donnée les poètes lyriques. Il lui a semblé que la cause de cette monotonie était dans l'abus des apostrophes, des exclamations, des prosopopées et autres figures véhémentes que l'on prodiguait dans l'ode : moyens de chaleur qui glacent quand ils sont trop multipliés et étourdissent au lieu d'émouvoir. Il a donc pensé que, si l'on plaçait le mouvement de l'ode dans les idées plutôt que dans les mots, si, de plus, on en asseyait la composition sur une idée fondamentale quelconque qui fût appropriée au sujet en substituant aux couleurs usées et fausses de la mythologie païenne les couleurs neuves et vraies de la théogonie chrétienne, on pourrait jeter dans l'ode quelque chose de l'intérêt du drame, et lui faire parler en outre ce langage austère, consolant et religieux, dont a besoin une vieille société qui sort encore toute chancelante des saturnales de l'athéisme et de l'anarchie. »

Ces procédés, négatifs ou positifs, ont été suggérés à Hugo par l'étude d'autres écrivains, dont il a voulu éviter les défauts, ou s'approprier les mérites. C'est ce que nous allons voir d'abord en étudiant les *Odes*.

I

Ce qu'il y a de plus extérieur dans un poème, c'en est sans doute le dessin métrique, et c'est ce que nous examinerons en premier lieu dans les *Odes*. Parmi les quelques formes strophiques qu'il a employées, il y en a deux qui ont été ses rythmes de prédilection. L'une se compose de dix octosyllabes, dont les rimes masculines et féminines sont disposées dans cet ordre : f. m. f. m. f. f. m. f. f. m.

Telle est, par exemple, la première strophe du *Génie* :

Malheur à l'enfant de la terre,
Qui, dans ce monde injuste et vain,
Porte en son âme solitaire
Un rayon de l'Esprit divin!
Malheur à lui! l'impure envie
S'acharne sur sa noble vie,
Semblable au vautour éternel;
Et, de son triomphe irritée,
Punit ce nouveau Prométhée
D'avoir ravi le feu du ciel!

Ce modèle de strophe est très classique. On le trouve déjà dans Malherbe; c'est sur ce type que sont construites, entre autres, les odes *Sur l'attentat commis... en la personne de Henri IV* : « Que direz-vous, races futures? » ou *A Marie de Médicis, sur le succès de sa régence.* La dernière strophe de celle-ci : « Apollon à portes ouvertes... » en est un exemple achevé. Les lyriques du XVIIIe siècle s'en servirent aussi très fréquemment : J.-B. Rousseau dans ses odes *Sur la naissance du duc de Bretagne*, *A la Fortune*, et dans d'autres encore; Lebrun-Pindare dans un grand nombre de pièces, telles que les odes *Sur la Ruine de Lisbonne*, *Sur l'Enthousiasme*, ou *le Triomphe de nos paysages.* Nous citerons la première strophe de son ode *A Monsieur de Buffon, sur ses détracteurs*, pour qu'on la compare avec la strophe de Hugo :

Buffon, laisse gronder l'envie;
C'est l'hommage de sa terreur :
Que peut sur l'éclat de ta vie
Son obscure et lâche fureur?
Olympe, qu'assiège un orage,
Dédaigne l'impuissante rage
Des aquilons tumultueux;
Tandis que la noire tempête
Gronde à ses pieds, sa noble tête
Garde un calme majestueux.

Lamartine, enfin, deux ans avant la publication des premières *Odes*, avait employé cette forme lyrique dans quelques-unes de ses premières *Méditations*, telles que *l'Enthousiasme*, *Ode* ou *le Génie*.

Il était donc tout naturel que Victor Hugo en fît usage à son tour, et nous n'aurions même pas fait cette remarque si nous ne devions voir par là comment, alors même que le poète invente un dessin strophique, il imite encore d'assez près les rythmes traditionnels. C'est ce que nous montre la structure d'un autre genre de strophe, qui n'avait pas été employée avant lui. Elle se compose aussi de dix vers, dont six sont alexandrins et quatre octosyllabiques. La distribution des rimes est exactement la même que dans la strophe précédente, de sorte que celle-ci produit sur l'oreille une impression assez semblable, tout en ayant plus d'ampleur dans le mouvement :

Modérons les transports d'une ivresse insensée,
Le passage est bien court de la joie aux douleurs;
La mort aime à poser sa main lourde et glacée
Sur des fronts couronnés de fleurs.
Demain, souillés de cendre, humbles, courbant nos têtes,
Le vain souvenir de nos fêtes
Sera pour nous comme un remords;
Nos jeux seront suivis des pompes sépulcrales;
Car chez nous, malheureux! l'hymne des saturnales
Sert de prélude aux chants des morts.

(*La Mort du duc de Berry.*)

De la métrique, passons à ce qui constitue l'appareil verbal de l'ode. Nous n'insisterons pas sur l'emploi des périphrases, qui sont rares. Mais Hugo s'est servi des épithètes avec moins de sobriété; ce sont des épithètes de nature, qui n'ajoutent rien à l'idée ou à l'image qu'elles accompagnent, et qui ne font qu'affaiblir la force évocatrice du mot, en l'annonçant d'une manière

indubitable ou en se traînant toujours à sa suite. Les lyriques du XVIIIe siècle en avaient fait un insupportable abus, témoin ces vers de J.-B. Rousseau, pris dans son ode *A la Fortune* :

Quels traits me présentent vos fastes,
Impitoyables conquérants?
Des vœux outrés, des projets vastes,
Des rois vaincus par des tyrans,
Des murs que la flamme ravage,
Des vainqueurs fumants de carnage,
Un peuple au fer abandonné,
Des mères pâles et sanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effréné.

Ouvrons maintenant les odes; dans les *Vierges de Verdun* (1818), nous lisons :

Sous des murs entourés de cohortes sanglantes
Siège le sombre tribunal;
L'accusateur se lève, et ses lèvres tremblantes
S'agitent d'un rire infernal....

De même, dans *Moïse sur le Nil* (1820), on trouve des bosquets *touffus*, l'horizon *lointain*, la *blanche* colombe, la couche *enfantine*, les flots *mobiles*, les roseaux *fragiles*, la pudeur *naïve*, un *doux* repos, une brise *légère*, un *doux* sourire, un doute *cruel*, et d'autres alliances de mots tout aussi traditionnelles, legs du siècle précédent au jeune poète.

Quant aux figures véhémentes qu'il répudiait dès la préface de 1822, Hugo ne dédaigna pas d'en faire d'abord son profit, et M. Biré n'a pas manqué de signaler malignement ces emprunts à la vieille lyrique. Dans *la Vendée* on rencontre, comme il le fait remarquer, une prosopopée de 70 vers; les apostrophes sont nombreuses dans presque toutes les grandes odes du premier recueil; l'ode *Sur la naissance du duc de Bor-*

deaux en contient même vingt, dans ses seize strophes. On trouve dans ces pièces une même prodigalité d'exclamations et d'interrogations; voici, par exemple, le début des *Vierges de Verdun* :

Pourquoi m'apportez-vous ma lyre,
Spectres légers? Que voulez-vous?
Fantastiques beautés, ce lugubre sourire
M'annonce-t-il votre courroux?
Sur vos écharpes éclatantes
Pourquoi flotte à longs plis ce crêpe menaçant?
Pourquoi sur des festons ces chaînes insultantes
Et ces roses teintes de sang?

C'est que Victor Hugo croyait encore, à cette époque, comme l'avaient cru les lyriques antérieurs, que, pour écrire une ode, il fallait éprouver de l'enthousiasme, et que les figures de ce genre pouvaient, sinon le faire naître, du moins en donner l'illusion. Il se défit du reste assez vite de cette idée, et en 1822 il la déclarait fausse.

Il est une autre théorie que Hugo n'admit jamais, celle qui est relative à l'emploi de la mythologie. Ses devanciers la jugeaient nécessaire pour donner du relief, du recul, de la couleur à la poésie lyrique; ils pensaient que le présent, les événements contemporains n'étaient point assez poétiques par eux-mêmes pour se passer du lustre de la fable. Lorsque Lebrun écrit son ode *Sur le vaisseau le Vengeur*, il hésite à aborder le sujet, quelque grandiose et émouvant qu'il soit. Il fait des détours, passe par le « sommet glacé du Rhodope », les « hauteurs du sublime Hélicon », l'Etna et les « écueils des trompeuses Cyclades », avant d'arriver à la mer où s'engloutit le glorieux vaisseau, et le nom du navire *Argo* est prononcé avant celui du *Vengeur*.

Encore, lorsqu'il s'agit d'un fait aussi mémorable, cet artifice est fastidieux, mais non point choquant,

car il n'y a pas une trop grande disproportion entre l'importance de l'événement et la solennité du souvenir mythologique. Mais les lyriques du XVIIIe siècle n'hésitaient pas à appeler les dieux ou les héros à la rescousse lorsqu'ils s'attaquaient à de piètres ou à de mesquins sujets, et il ne se trouvait pas un critique pour leur faire sentir le ridicule du procédé; qu'on lise, au contraire, l'analyse louangeuse que Laharpe fit de l'ode de Rousseau *Au comte du Luc*, ode qui fut célèbre, et dont Hugo lui-même, en 1824, déclarait le « mouvement lyrique très remarquable ». « Le comte du Luc, dit Laharpe,... était d'une mauvaise santé : le poète veut lui témoigner sa reconnaissance, le louer des services qu'il a rendus à l'État, et lui souhaiter une santé meilleure. Ce fond est bien peu de chose : voici ce qu'il en fait. Il commence par nous peindre l'état violent où il est quand le démon de la poésie veut s'emparer de lui. Il se compare à Protée quand il veut échapper aux mortels qui le consultent, au prêtre de Delphes quand il est rempli du dieu qui va lui dicter ses oracles.... Ce début serait fort étrange, et ce ton serait d'une hauteur déplacée, si le poète allait tout de suite à son but, qui est la santé du comte du Luc.... Mais ici Rousseau est encore bien loin du comte du Luc, et le chemin qu'il va faire justifiera la pompe et la véhémence de son exorde.... » Et Laharpe est obligé de citer sept strophes mythologiques, avant de déclarer victorieusement : « Nous savons donc enfin où il voulait en venir. »

Tous ces éloges sont, à nos yeux, des critiques; et Victor Hugo en jugea ainsi. La mythologie, d'abord, lui parut usée; et surtout de pareils sujets, où le fond était si « peu de chose », lui semblèrent indignes de l'ode. C'est là le début de la grande transformation que le XIXe siècle a apportée dans notre poésie lyrique. Jus-

qu'alors on faisait une « ode », suivant un mot célèbre, faute d'idées : Hugo, au contraire, veut un sujet vraiment intéressant, tiré tantôt du fond de son âme, tantôt et le plus souvent des grands faits qui passionnent nécessairement la foule. Les guerres de Vendée, avec le sanglant épisode de Quiberon ; la mort du duc de Berry, qui enlevait son héritier à la monarchie légitime ; la naissance du duc de Bordeaux, qui lui rendait ses espérances dynastiques, — aucun de ces sujets ne pouvait laisser le public indifférent ; le poète était sûr, en les traitant, d'éveiller dans des milliers d'âmes des émotions analogues à la sienne.

Si l'intérêt de sa réputation voulait alors qu'il chantât les souvenirs glorieux ou douloureux et les dates importantes de la Restauration, l'intérêt de son talent, semble-t-il, l'y conduisait aussi. Il subit la loi générale qui veut qu'en France les débutants dans les lettres, tout de même que l'opinion, inclinent toujours du côté où se trouve le talent ou le génie. Or, vers 1820, le génie le plus éclatant des lettres françaises, Chateaubriand, était en même temps la plus grande figure du parti légitimiste : Hugo se rangea derrière lui.

Les témoignages de l'admiration qu'il inspirait au poète sont très nombreux, et nous ne citerons que les plus marquants. Dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* nous lisons qu'en 1816, à l'âge de quatorze ans, il dit : « Je veux être Chateaubriand ou rien ». En 1819 il fonda *le Conservateur littéraire*, qui fut comme le frère cadet du *Conservateur*. Il y écrivit des articles enthousiastes sur Chateaubriand, et il s'ensuivit des relations entre le grand homme et son jeune admirateur. D'après le *Témoin*, elles commencèrent par le mot fameux d' « enfant sublime » que Chateaubriand

aurait prononcé à propos de l'ode sur la mort du duc de Berry. M. Biré s'est attaché à démontrer que ce n'est qu'une légende. Son argumentation paraît décisive; mais elle a quelque chose de puéril en son principe : M. Biré semble croire qu'il importe à la gloire de Hugo qu'il ait été salué de la sorte par le grand homme. Une parole admirative d'un Chateaubriand a sans doute quelque importance; mais quand elle est couverte par la voix du public et de la postérité, elle ne vaut peut-être pas qu'on se batte autour d'elle avec autant d'âpreté. Quoi qu'il en soit, l'enfant sublime fit d'abord deux visites à Chateaubriand en 1820, la première, s'il faut en croire le *Témoin*, sur la demande de Chateaubriand lui-même; la seconde par déférence pour sa mère. Dans ce récit le poète se donne l'air de s'être fait prier, mais M. Biré prouve qu'en réalité, et comme il était naturel, la bienveillance de Chateaubriand le remplissait de joie et de fierté.

Après cette seconde visite, Hugo lui dédia et lui porta l'ode intitulée *le Génie*. Les hommes de génie sont toujours malheureux, lui dit-il dans ces vers; mais quand leur nom doit être immortel, ils ne doivent pas s'inquiéter des outrages. Après un rapide tableau de la glorieuse vie de Chateaubriand, de ses voyages et de son rôle politique, il terminait par cette strophe dithyrambique :

Que l'envie aux pervers unie
Te poursuive de ses clameurs,
Ton noble essor, fils du génie,
T'enlève à ces vaines rumeurs.
Tel l'oiseau du cap des tempêtes
Voit les nuages sur nos têtes
Rouler leurs flots séditieux....
Pour lui, loin des bruits de la terre,
Bercé par son vol solitaire,
Il va s'endormir dans les cieux!

Victor Hugo retourna souvent chez Chateaubriand; il corrigea même une de ses grandes odes politiques d'après ses indications. En 1822, dans l'ode *Sur le baptême du duc de Bordeaux*, il chantait le pèlerinage de Chateaubriand aux bords du Jourdain, en s'inspirant de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Dans la *Muse française* (1823-1824), il fit à maintes reprises l'éloge de l'auteur des *Martyrs*; en juin 1824, enfin, quand Chateaubriand eut été remercié comme ministre des Affaires étrangères, il lui adressa une ode de consolation qui se termine par cette belle antithèse :

A ton tour soutenu par la France unanime,
Laisse donc s'accomplir ton destin magnanime!
Chacun de tes revers pour ta gloire est compté.
Quand le sort t'a frappé, tu dois lui rendre grâce,
Toi qu'on voit à chaque disgrâce
Tomber plus haut encor que tu n'étais monté!

Ainsi, durant la dizaine d'années que nous venons de parcourir rapidement, l'admiration que Victor Hugo témoignait à Chateaubriand ne s'affaiblit jamais. Il n'est pas surprenant que l'objet d'un pareil culte ait exercé une profonde influence sur son jeune fidèle. Et d'abord Hugo devint naturellement le poète du parti dont Chateaubriand était le polémiste le plus redoutable. C'est ce que nous apprend une lettre de Stendhal (à *Monsieur...*, à *Londres*) datée du 1er janvier 1823. Après avoir annoncé la publication des *Odes*, Stendhal parle de la poésie française, qui est devenue, dit-il, un métier, et des « quatre mille jeunes littérateurs qui font bien le *vers français* » à Paris; puis de Lamartine, et il ajoute : « ... L'*Edinburg-Review* s'est complètement trompée en faisant de M. de Lamartine le poète du parti *ultra*. Ce parti, si habilement dirigé par MM. de Vitrolles et Frayssinous, cherche à adopter toutes les

gloires. Il a procuré à M. de Lamartine neuf éditions de ses poésies; mais le véritable poète du parti, c'est M. Hugo. »

A ce titre, Hugo professe dans ses odes une vénération presque religieuse pour la race royale, en particulier pour Henri IV, le grand Bourbon, et pour Louis XVI, le Bourbon martyr. Après la publication des *Mémoires* de Chateaubriand sur la vie et la mort du duc de Berry, en 1820, il les couvre de louanges et compose une ode sur le même sujet. Il exalte la royauté légitime parce qu'elle est sacrée, antique et guerrière; comme Chateaubriand il se dit partisan de la Charte, sauvegarde de la liberté; il s'inspire enfin de la brochure de Chateaubriand sur la Vendée, pour écrire une ode qui en est une transposition en vers.

Son inspiration religieuse, il l'a puisée à la même source que son inspiration monarchique, s'il est vrai que c'est le *Génie du Christianisme* qui le rendit chrétien. Hugo le lut, en effet, lorsqu'il était en mathématiques spéciales au lycée Louis-le-Grand. « Le *Génie*, raconte le *Témoin*, en démontrant la poésie de la religion catholique, avait pris le bon moyen de la persuader aux poètes. Victor accepta peu à peu cette croyance, qui se confondait avec l'architecture des cathédrales et avec les grandes images de la Bible, et passa du royalisme voltairien de sa mère au royalisme chrétien de Chateaubriand. »

Ce christianisme poétique et artistique se manifesta d'abord dans ses œuvres par le goût pour l'Écriture sainte qu'elles révèlent. Les pièces d'inspiration biblique paraissent nombreuses, en effet, dans les *Odes et Ballades*, si l'on considère les titres et les épigraphes. A la vérité, cet aspect est quelquefois trompeur, soit que l'épigraphe ait un rapport purement verbal avec le

sujet de l'ode, soit que le thème biblique ait donné lieu à un développement d'un goût tout moderne, et c'est le cas de *Moïse sur le Nil*. D'autres poèmes, cependant, tels que *Vision* ou *Jéhovah*, sont véritablement nés d'une lecture des *Psaumes* ou des *Prophètes*, et font pressentir la grandeur que cette inspiration devait prendre dans les œuvres postérieures de Hugo.

S'il étudiait assidûment la Bible, à cette époque, c'est sans doute parce qu'il avait lu les chapitres du *Génie* sur l'Écriture, son « excellence » et ses « styles principaux ». Mais nous devons remarquer qu'il y avait à cette époque un véritable mouvement biblique. En 1798, déjà, Laharpe avait mis en tête de sa traduction des *Psaumes* un *Discours sur le style des prophètes et l'esprit des livres saints*, où il parlait avec une remarquable pénétration du genre de poésie et des beautés propres à l'Écriture. En 1819, un des rédacteurs du *Conservateur*, Eugène de Genoude, publia une traduction d'Isaïe, de Job, et des *Psaumes* de David, qui obtint un très grand succès. Lamennais reprocha à l'auteur de « sacrifier quelquefois trop le caractère antique à notre timide élégance », mais il ne laissa pas de lui adresser de vifs éloges. Quant à Lamartine, en tête de sa trentième Méditation, dédiée à son ami Genoude lui-même, et intitulée *la Poésie sacrée*, il parle de cet ouvrage avec enthousiasme. L'auteur, dit-il, est « le premier qui ait fait passer dans notre langue la sublime poésie des Hébreux.... Grâce à lui, l'expression, la couleur, le mouvement, l'énergie vivent aujourd'hui dans notre langue. »

Ainsi Victor Hugo, en demandant des idées poétiques à l'Écriture, cédait au courant général qui entraînait les écrivains de sa génération : du moins, par son goût pour le merveilleux chrétien, il était le disciple du seul Chateaubriand. Il en avait trouvé la théorie dans le

Génie, et le modèle dans les *Martyrs*, qu'il déclare « le plus magnifique exemple de la poésie nouvelle », et le poème le plus digne de la « palme épique ». Il leur fait de fréquents emprunts dans les odes; c'est ainsi que l'ode sur la Vendée, dédiée à Chateaubriand, a pour épigraphe ce passage des *Martyrs* : « Quel Français ignore aujourd'hui les cantiques funèbres? Qui de nous n'a mené le deuil autour d'un tombeau, n'a fait retentir le cri des funérailles? » L'ode commence par ces vers :

Qui de nous, en posant une urne cinéraire,
N'a trouvé quelque ami pleurant sur un cercueil?
Autour du froid tombeau d'une épouse ou d'un frère,
Qui de nous n'a mené le deuil?
— Ainsi, sur les malheurs de la France éplorée
Gémissait la Muse sacrée
Qui nous montrait le ciel ouvert,
Dans ces chants où, planant sur Rome et sur Palmyre,
Sublime, elle annonçait les douceurs du martyre
Et l'humble bonheur du désert!

Au poème qu'il louait avec tant de respect et de chaleur, Hugo emprunta des descriptions du ciel avec ses « portes d'or », ses « portiques d'azur », ses « palais de saphyr », ces chœurs d'anges qui accueillent par leurs chants l'âme du petit Louis XVII et se taisent pour écouter la voix de l'Éternel. C'est encore des *Martyrs* qu'il tira certains épisodes de l'histoire de l'Église, pour les traiter avec le même esprit religieux : le *Repas libre*, qu'il a transposé dans une ode sous ce même titre; le tableau de l'amphithéâtre qu'il a refait dans le *Chant du cirque*. Ici l'imitation porte jusque sur les termes. Chateaubriand avait écrit : « Dans un canal creusé autour de l'arène, nageaient un hippopotame et des crocodiles; cinq cents lions... rugissaient dans les cavernes de l'amphithéâtre »; de ces lignes Hugo fait cette strophe :

Les deux chaises d'ivoire ont reçu les édiles.
L'hippopotame informe et les noirs crocodiles

Nageaient autour du cirque en un large canal.
Dans leurs cages de fer les cinq cents lions grondent;
Les vestales en chœur, dont les chants se répondent,
Apportent l'autel chaste et le feu virginal.

Enfin c'est encore Chateaubriand qui a donné à Victor Hugo le goût du moyen âge, de ses mœurs et de son art. Il lui a révélé d'abord les beautés morales, pittoresques et romanesques de la chevalerie. « Le chevalier ne mentait jamais, est-il dit dans le *Génie du Christianisme*. Voilà le chrétien. Le chevalier était pauvre et le plus désintéressé des hommes. Voilà le disciple de l'Évangile. Le chevalier s'en allait à travers le monde, secourant la veuve et l'orphelin. Voilà la charité de Jésus-Christ.... » Quelles sources de poésie un jeune homme prompt à l'enthousiasme ne trouvait-il pas dans de pareilles théories, que venaient confirmer des exemples tirés de la *Jérusalem délivrée*! Pour peu qu'il eût de l'imagination, il devait lire avec ravissement le chapitre intitulé *Vie et mœurs des chevaliers*, où Chateaubriand raconte les amours des pages pour les filles des barons, les devoirs galants des écuyers, les chasses et les tournois, les chevauchées aventureuses, les festins et les chants des troubadours, avec tout le prestige des vastes architectures gothiques, des sombres donjons et des armures. De cette lecture sont sortis le *Chant du tournoi*, ou des ballades comme la *Chasse du burgrave* et le *Pas d'armes du roi Jean*. C'est elle qui inspira au poète l'amour des monuments du moyen âge et de leurs ruines, qui se traduit si éloquemment dans l'ode *Aux ruines de Montfort-l'Amaury* ou de la *Bande Noire* :

O murs, ô créneaux, ô tourelles!
Remparts! fossés aux ponts mouvants!
Lourds faisceaux de colonnes frêles!
Fiers châteaux! modestes couvents!

Cloîtres poudreux, salles antiques,
Où gémissaient les saints cantiques
Où riaient les banquets joyeux!
Lieux où le cœur met ses chimères!
Églises où priaient nos mères,
Tours où combattaient nos aïeux!...

Quant à la forme même des *Ballades*, s'il est vrai que Hugo en trouva l'exemple dans les ballades de Millevoye, et l'éloge dans l'*Allemagne* de Mme de Staël, à propos des « romances » de Gœthe et de Bürger, — c'est encore la lecture du *Génie* qui l'engagea à chercher quelque chose de ce côté. « L'auteur, dit-il dans la préface de 1826, a essayé de donner quelque idée de ce que pouvaient être les poèmes des premiers troubadours du moyen âge, de ces rapsodes chrétiens qui n'avaient au monde que leur épée et leur guitare, et s'en allaient de château en château, payant l'hospitalité avec des chants. »

Ainsi l'influence de Chateaubriand, après avoir fortifié le royalisme de Victor Hugo, après avoir rendu le poète chrétien et amoureux du moyen âge, lui inspirait une des formes lyriques les plus originales de son premier ouvrage. Cette influence, somme toute, le domine et le dirige alors.

Ce n'est cependant pas la seule qui s'exerce sur lui. Il eût été difficile que les premières œuvres d'un poète aussi souple d'esprit que Victor Hugo, ne se ressentissent point du succès prodigieux qui avait accueilli les premières *Méditations* en 1820. Il les avait saluées dans *le Conservateur littéraire* par ces mots : « Voici donc enfin des poèmes qui sont d'un poète, des poésies qui sont de la poésie! » Le *Témoin* raconte que quelque temps après le duc de Rohan amena Lamartine chez Hugo et que les deux poètes nouèrent une étroite

amitié. Ils se voyaient souvent; quand Lamartine était à Saint-Point, — où Hugo alla le voir avec Nodier en 1825, — ils s'écrivaient et discutaient des questions d'art; ils se dédièrent des odes l'un à l'autre.

Si l'on se demande quelle influence la poésie de Lamartine a exercée sur celle de Hugo, on risque sans doute de prendre pour des imitations ce qui n'a été que des rencontres ou des coïncidences, comme il devait naturellement s'en produire dans l'esprit de deux poètes tout à fait contemporains. Cependant nous pouvons affirmer que, selon toutes les vraisemblances, pour tout ce qu'il y a de poésie personnelle dans les *Odes et Ballades*, Hugo doit beaucoup aux *Méditations*. Il suffirait peut-être de remarquer, du reste, qu'avant 1820, Hugo n'a pas écrit de poésies personnelles.

Lamartine lui a montré, en particulier, comment un poète moderne pouvait chanter la nature et l'unir à ses propres émotions; il lui a donné l'exemple de ces descriptions de paysages qui conduisent à des réflexions morales sur l'immutabilité de la nature et l'instabilité des choses humaines : telles sont les odes *Au Vallon de Chérizy*, *le Nuage*, *le Matin*, *A G....y*, *Paysage* ou *Promenade*. Ne faut-il pas penser aussi que si Hugo se sentait prêt à célébrer la religion, il y fut encore encouragé par la lecture des poèmes religieux de Lamartine? C'est d'ailleurs ce qu'il indique dans l'ode *A Monsieur de L.* (1825) :

Plus tôt que je n'ai dû je reviens dans la lice :
Mais tu le veux, ami! Ta muse est ma complice;
Ton bras m'a réveillé; c'est toi qui m'as dit : « Va! »
Dans la mêlée encor jetons ensemble un gage.
De plus en plus elle s'engage.
Marchons, et confessons le nom de Jéhovah!

J'unis donc à tes chants quelques chants téméraires.
Prends ton luth immortel : nous combattrons en frères

Pour les mêmes autels et les mêmes foyers.
Montés au même char, comme un couple homérique,
Nous tiendrons, pour lutter dans l'arène lyrique,
Toi la lance, moi les coursiers!

Puis le poète lance contre l'impiété du siècle une malédiction inspirée d'Isaïe, qui fait un pendant exact à une partie de la trentième Méditation. Il a donc voulu servir la même cause que Lamartine; il a chanté sur le même ton le rôle du poète, avec sa grandeur et ses tristesses; en tête de l'ode *le Poète*, du reste, il met un vers pris dans la méditation *l'Enthousiasme*, et qui résume l'une et l'autre pièce :

Muse, contemple ta victime!

Cette ressemblance, cependant, n'est peut-être que formelle, car si Hugo prétendait exercer une action sur la société de son temps, Lamartine, en réalité, chantait surtout pour chanter. Mais il est un autre poète contemporain dont Hugo subit lentement l'influence, et auquel il succéda dans son rôle de poète national; c'est Casimir Delavigne.

En 1818, parut le recueil des cinq premières *Messéniennes*; c'était, disait Delavigne, « un genre de poésies nationales qu'on n'avait pas encore essayé d'introduire dans notre littérature ». Nationales, elles le sont, en effet, par le patriotisme ardent qui les anime et que le poète exprimait brièvement en ces vers, où, parlant de la France, il dit :

Malheureux de ses maux et fier de ses victoires,
Je dépose à ses pieds ma joie ou mes douleurs :
J'ai des chants pour toutes ses gloires,
Des larmes pour tous ses malheurs.

Les sentiments qui y dominent sont, comme le dit Alfred Nettement dans son *Histoire de la littérature*

française sous la Restauration, « le regret, la colère à l'aspect de la patrie envahie, l'humiliation sympathique qu'on ressent à la vue de ses humiliations, la disposition à relever ses anciens trophées dans les souvenirs, pour la consoler du présent par le spectacle du passé, le tribut de larmes enfin payé aux soldats morts en combattant ». On n'y découvre aucune trace d'esprit de parti, mais au contraire une disposition « à saluer la liberté qui arrive, à accepter la monarchie qui la ramène, et la conviction de la nécessité de l'union devant l'étranger. » Le succès de ces poèmes fut immense.

A cette époque, Hugo et ses amis étaient loin de partager tous ces sentiments. Le gouvernement de la Restauration s'était si bien appliqué à « renouer la chaîne des temps », selon l'expression de Louis XVIII, que la période impériale n'avait laissé aucun souvenir qui pût alors être cher aux fidèles sujets du roi. On en peut trouver une preuve frappante dans le jugement qu'ils portaient sur la première *Messénienne*, la *Bataille de Waterloo*, qui commence par ces vers fameux :

Ils ne sont plus, laissez en paix leur cendre :
Par d'injustes clameurs ces braves outragés
A se justifier n'ont pas voulu descendre;
Mais un seul jour les a vengés,
Ils sont tous morts pour vous défendre.

Le Conservateur littéraire de février 1820 disait à propos de ce poème : « Les victimes du désastre de Waterloo méritent sans doute notre pitié et nos regrets; malheur à quiconque refuserait ce dernier tribut à des frères qui, pour être rebelles, ne tombèrent pas sans honneur. Mais si l'égarement de ces braves, que leur mort même n'absoudra point devant l'inflexible histoire, est digne de nos larmes, il ne l'est point de nos éloges.... » Il y a dans cette pitié même quelque chose de froid et

presque de méprisant : l'Empire déchu est encore trop près pour que les royalistes puissent parler sans haine de ses faits d'armes les plus héroïques.

Mais à mesure qu'il recule dans le passé, peu à peu l'épopée apparaît, et cette gloire militaire que *le Conservateur littéraire* refusait en 1820 aux morts de Waterloo, Hugo la revendique, dès 1823, pour tous les Français de l'Empire, dans l'ode *A mon Père* :

> Reprenez, ô Français, votre gloire usurpée.
> Assez dans tant d'exploits on n'a vu qu'une épée!
> Assez de la louange il fatigua la voix!
> Mesurez la hauteur du géant sur la poudre.
> Quel aigle ne vaincrait, armé de votre foudre?
> Et qui ne serait grand du haut de vos pavois?

Dans l'ode *A l'Arc de triomphe de l'Étoile* (1823), après la guerre d'Espagne, il affirme la solidarité des récentes gloires guerrières de la Restauration avec celles de l'Empire; et c'est la même année qu'il chante les rêves de guerre de son enfance, alors qu'il parcourait l'Europe avec les armées impériales.

Avec l'*Ode à la colonne de la place Vendôme*, enfin, il prendra décidément, en 1827, le rôle de poète national dont Delavigne lui avait donné l'exemple; et, comme Delavigne, c'est en face de l'étranger qu'il le revendiquera.

II

Nous avons cherché jusqu'à présent, dans les *Odes et Ballades*, ce que Victor Hugo a emprunté à autrui ou ce dont il s'est inspiré, et nous avons vu combien ces emprunts ou ces influences sont multiples; il nous reste à montrer plus brièvement par quels traits il se distingue de ses devanciers ou de ses contemporains et ce qui lui appartient en propre.

C'est d'abord, semble-t-il, la vie, une vie intense qui circule à flots dans tous ses poèmes. Gœthe a dit de ses *Lieder*, qu'ils étaient des poésies de circonstance, c'est-à-dire qu'ils avaient jailli de l'émotion qu'avaient produite en lui le spectacle des événements, une lecture ou une méditation. Il en est de même pour les poésies de Hugo; et ce caractère était relativement nouveau en France, bien que Lamartine en eût déjà donné l'exemple dans une certaine mesure avec les premières *Méditations*. Elles sont vivantes par l'inspiration, comme par le but; nous l'avons montré déjà d'après les préfaces et les sujets des *Odes*. C'est ce qui donne à ces poèmes leur ton d'ardente sincérité et d'enthousiasme vibrant :

Quoi! mes chants sont-ils téméraires?
Faut-il donc, en ces jours d'effroi,
Rester sourd aux cris de ses frères,
Ne souffrir jamais que pour soi?
Non, le poète sur la terre
Console, exilé volontaire,
Les tristes humains dans leurs fers;
Parmi les peuples en délire,
Il s'élance, armé de sa lyre,
Comme Orphée au sein des enfers! [1]

Avant d'être l'écho sonore « mis au centre de tout », il était la voix d'une société et d'une époque. Et si l'on songe que peu de sociétés ont été aussi combatives, peu d'époques aussi bouillonnantes que celles de la Restauration, on ne s'étonnera pas de l'ardeur, de la passion, de la vie qui animent les *Odes et Ballades*.

Ces idées et ces sentiments seraient intéressants même s'ils étaient revêtus d'une forme abstraite : Hugo sait les faire ressortir par des images d'un relief, d'une couleur, d'une grandeur merveilleuses. L'histoire, d'abord, lui

1. *Le Poète dans les Révolutions.*

suggère des images puissantes; c'est, par exemple, lorsqu'il se compare, voulant arrêter le progrès de l'esprit révolutionnaire, au légendaire Cynégire :

Je voudrais, un moment, troublant l'impur génie,
Arrêter sa gloire impunie
Qu'on pousse à l'immortalité;
Comme autrefois un grec, malgré les vents rapides,
Seul, retint de ses bras, de ses dents intrépides
L'esquif sur les mers emporté!

Mais il n'a pas besoin du secours de l'histoire ou de la légende pour trouver des images gigantesques, qui étonnent par les proportions démesurées des êtres qu'elles nous font voir, et par la grandeur de leurs gestes. Il dit à l'arc de triomphe de l'Étoile :

Lève-toi jusqu'aux cieux, portique de victoire!
Que le géant de notre gloire
Puisse passer sans se courber!

Son regard de voyant va plus loin que la période historique; il atteint la préhistoire et en reçoit des visions antédiluviennes, gigantesques encore, mais avec quelque chose d'obscur, telles que celle-ci, au sujet de Napoléon à Sainte-Hélène :

Il tomba roi, — puis, dans sa route,
Il voulut, fantôme ennemi,
Se relever, afin sans doute
De ne plus tomber à demi.
Alors, loin de sa tyrannie,
Pour qu'une effrayante harmonie
Frappât l'orgueil anéanti,
On jeta ce captif suprême
Sur un rocher, débris lui-même
De quelque ancien monde englouti. [1]

L'image d'un bouleversement cosmologique surgit en notre esprit d'une manière vague et comme voilée;

1. *Buonaparte.*

mais elle est familière à l'esprit de Victor Hugo : il n'hésite pas à décrire directement ces monstrueux phénomènes, et cherche à nous les faire voir en les comparant aux mouvements ou aux tableaux qui nous sont le plus familiers. C'est, par exemple, le début de l'*Antechrist* :

Il viendra, — quand viendront les dernières ténèbres;
Que la source des jours tarira ses torrents;
Qu'on verra les soleils, au front des nuits funèbres,
Pâlir comme des yeux mourants;
Quand l'abîme inquiet rendra des bruits sans nombre;
Que l'enfer comptera le nombre
De ses soldats audacieux;
Et qu'enfin le fardeau de la suprême voûte
Fera, comme un vieux char tout poudreux de sa route
Crier l'axe affaibli des cieux.

A la fin de cette splendide et étrange description, c'est Dieu lui-même, qui apparaît à travers une image très simple, mais avec quelle incommensurable grandeur! L'Antechrist viendra

Quand les peuples verront, craignant leur fin prochaine,
Du monde décrépit se détacher la chaîne;
Les astres se heurter dans leurs chemins de feu;
Et dans le ciel, — ainsi qu'en ses salles oisives,
Un hôte se promène, attendant ses convives, —
Passer et repasser l'ombre immense de Dieu.

De telles images échappent à l'analyse; leur force évocatrice va jusqu'à produire une sorte d'hallucination qui trouble l'esprit, et ne lui permet pas de se rendre compte de ce qu'il éprouve.

Telle est l'originalité et l'ampleur des images dans les *Odes et Ballades*; nous devons admirer encore la fidélité du dessin avec laquelle elles revêtent la pensée, en un mot le mouvement. Nous en trouvons un exemple frappant dans les *Deux îles*; le poète vient de dire que, dans l'histoire, Napoléon aura deux patries, la Corse,

d'où il partit, Sainte-Hélène, où il aboutit après avoir bouleversé le monde :

Telle, quand une bombe ardente, meurtrière,
Décrit dans un ciel noir sa courbe incendiaire,
Se balance au-dessus des murs épouvantés,
Puis, comme un vautour chauve, à la serre cruelle,
Qui frappe en s'abattant la terre de son aile,
Tombe, et fouille à grand bruit le pavé des cités;

Longtemps après sa chute, on voit fumer encore
La bouche du mortier, large, noire et sonore,
D'où monta pour tomber le globe au vol pesant,
Et la place où la bombe, éclatée en mitrailles,
Mourut, en vomissant la mort de ses entrailles
Et s'éteignit en embrasant!

Ici le mouvement consiste dans l'ordre rigoureusement logique que cette image suit dans son développement. Voici une strophe d'un mouvement plus complexe, dont tous les vers préparent l'effet final que produisent les deux derniers. Dieu, dit Hugo, envoie quelquefois aux hommes, pour les châtier, un homme qui est un fléau vivant :

Parfois, élus maudits de la fureur suprême,
Entre les nations des hommes sont passés,
Triomphateurs longtemps armés de l'anathème, —
Par l'anathème renversés!
De l'esprit de Nemrod héritiers formidables,
Ils ont sur les peuples coupables
Régné par la flamme et le fer!
Et dans leur gloire impie, en désastre féconde,
Ces envoyés du ciel sont apparus au monde,
Comme s'ils venaient de l'enfer! [1]

Toute la strophe prépare l'antithèse finale qui la résume énergiquement; en voici une autre d'une construction plus savante encore :

Poètes qui toujours, loin du siècle où nous sommes,
Chantres des pleurs sans fin et des maux mérités,
Cherchez des attentats tels que la voix des hommes
N'en ait point encor racontés;

1. *Buonaparte.*

Si quelqu'un vient à vous, vantant la jeune France,
Nos exploits, notre tolérance,
Et nos temps féconds en bienfaits,
Soyez contents; lisez nos récentes histoires,
Évoquez nos vertus, interrogez nos gloires; —
Vous pourrez choisir des forfaits!

Ces vers sont conçus et disposés pour conduire la pensée du lecteur à une conclusion toute naturelle, — que le trait de la fin vient brusquement contredire. Chacune des phrases est un argument qui la prépare, et après chacune il y a une sorte de pause, pendant laquelle l'esprit s'en pénètre davantage, de sorte que le dernier vers, dans son ramassé vigoureux, est plus inattendu et produit un plus puissant effet.

Victor Hugo n'avait pas vingt ans quand il écrivit cette strophe, qui est extraite de *Quiberon* (1821). Elle est déjà, si l'on veut, d'un grand poète; elle est, à coup sûr, d'un poète parfaitement maître de sa forme. C'est par là qu'à cette époque Hugo est entièrement original; car s'il a emprunté à quelques écrivains les idées qui forment les principaux thèmes des *Odes et Ballades*, il ne tient de personne son imagination prestigieuse, son sens du mouvement, et surtout cette faculté de ressentir profondément et de chanter sur un ton qui n'est qu'à lui les émotions des grandes collectivités. Ce qu'il y a de plus important dans ces premiers poèmes, envisagés comme la promesse de nouvelles œuvres, ce n'en est donc point l'esprit légitimiste ou catholique, car le don de poésie survivra aux convictions religieuses ou politiques du poète : c'est le don de poésie lui-même.

CHAPITRE IV

LA SITUATION LITTÉRAIRE DANS LES PREMIÈRES ANNÉES DE LA RESTAURATION

On a vu, dans les précédentes pages, comment, sous l'influence de ses origines, de ses voyages, de ses études, de ses lectures, et de ses premières admirations, l'esprit de Victor Hugo s'était peu à peu formé; il semble nécessaire maintenant, pour compléter cette étude, de jeter un rapide coup d'œil sur le milieu où il paraît, sur la situation littéraire de la France au moment de la publication du premier recueil des Odes.

L'année 1814 est une date de l'histoire littéraire parce qu'elle correspond à un profond changement politique. A cette époque on a l'impression d'un véritable recommencement; or ce changement des conditions politiques, et même parfois des conditions sociales, est accompagné d'un vif mouvement de rénovation littéraire. Les témoignages des contemporains abondent : « La Restauration, dit Chateaubriand, donna un mouvement aux intelligences; elle délivra la pensée comprimée par Bonaparte; l'esprit, comme une cariatide déchargée de l'architecture qui lui courbait le front,

releva la tête. L'Empire avait frappé la France de mutisme; la liberté restaurée la toucha et lui rendit la parole[1]. » — « Il semble, dit Lamartine, que le retour des Bourbons et de la liberté en France donna une inspiration nouvelle, une autre âme à la littérature opprimée ou endormie de ce temps[2]. »

C'est cette rénovation qui a abouti au romantisme; mais elle est très lente au début, car l'influence du XVIIIe siècle et, plus exactement, de l'époque impériale, se prolonge dans le XIXe siècle jusqu'au delà de 1820, c'est-à-dire jusqu'après la publication des *Méditations* de Lamartine. Aussi est-il besoin de jeter d'abord un coup d'œil très rapide sur la littérature pseudo-classique de l'Empire; d'ailleurs, la plupart des écrivains d'alors jouèrent encore un rôle au cours des premières années de la Restauration, soit par leurs œuvres, soit par leurs disciples, et il y a là comme une introduction naturelle à notre étude.

I

Lamartine, parlant de l'époque impériale pendant laquelle il a grandi et s'est développé, se plaint de son « siècle d'analyse et de desséchement universel ». « Je mets au nombre de mes plus grandes calamités, dit-il, l'influence funeste qui m'a fait naître poète dans un siècle de mathématiques[3]. » Il est difficile à vrai dire de préciser quel est le sens exact qu'ont eu ces mots dans l'esprit de Lamartine; mais on ne s'éloignera certes pas beaucoup de sa pensée en disant que l'époque

1. *Mémoires d'outre-Tombe*, éd. Biré, IV, 135.
2. *Discours sur les Destinées de la poésie* (1834).
3. Lamartine, *Correspondance*, I, 264; I, 365.

CHAPITRE IV

LA SITUATION LITTÉRAIRE DANS LES PREMIÈRES ANNÉES DE LA RESTAURATION

On a vu, dans les précédentes pages, comment, sous l'influence de ses origines, de ses voyages, de ses études, de ses lectures, et de ses premières admirations, l'esprit de Victor Hugo s'était peu à peu formé; il semble nécessaire maintenant, pour compléter cette étude, de jeter un rapide coup d'œil sur le milieu où il paraît, sur la situation littéraire de la France au moment de la publication du premier recueil des Odes.

L'année 1814 est une date de l'histoire littéraire parce qu'elle correspond à un profond changement politique. A cette époque on a l'impression d'un véritable recommencement; or ce changement des conditions politiques, et même parfois des conditions sociales, est accompagné d'un vif mouvement de rénovation littéraire. Les témoignages des contemporains abondent : « La Restauration, dit Chateaubriand, donna un mouvement aux intelligences; elle délivra la pensée comprimée par Bonaparte; l'esprit, comme une cariatide déchargée de l'architecture qui lui courbait le front,

releva la tête. L'Empire avait frappé la France de mutisme; la liberté restaurée la toucha et lui rendit la parole[1]. » — « Il semble, dit Lamartine, que le retour des Bourbons et de la liberté en France donna une inspiration nouvelle, une autre âme à la littérature opprimée ou endormie de ce temps[2]. »

C'est cette rénovation qui a abouti au romantisme; mais elle est très lente au début, car l'influence du XVIIIe siècle et, plus exactement, de l'époque impériale, se prolonge dans le XIXe siècle jusqu'au delà de 1820, c'est-à-dire jusqu'après la publication des *Méditations* de Lamartine. Aussi est-il besoin de jeter d'abord un coup d'œil très rapide sur la littérature pseudo-classique de l'Empire; d'ailleurs, la plupart des écrivains d'alors jouèrent encore un rôle au cours des premières années de la Restauration, soit par leurs œuvres, soit par leurs disciples, et il y a là comme une introduction naturelle à notre étude.

I

Lamartine, parlant de l'époque impériale pendant laquelle il a grandi et s'est développé, se plaint de son « siècle d'analyse et de desséchement universel ». « Je mets au nombre de mes plus grandes calamités, dit-il, l'influence funeste qui m'a fait naître poète dans un siècle de mathématiques[3]. » Il est difficile à vrai dire de préciser quel est le sens exact qu'ont eu ces mots dans l'esprit de Lamartine; mais on ne s'éloignera certes pas beaucoup de sa pensée en disant que l'époque

1. *Mémoires d'outre-Tombe*, éd. Biré, IV, 135.
2. *Discours sur les Destinées de la poésie* (1834).
3. Lamartine, *Correspondance*, I, 264; I, 365.

impériale donne une impression de froideur et de desséchement. Il y a alors comme un alanguissement de la production; ou plutôt, car la production se continue, le fond sérieux de la littérature semble disparaître. Sous l'Empire, a-t-on dit, il ne restait que des formes littéraires.

On peut donner de nombreuses raisons d'une telle décadence; la principale, la plus apparente, sinon peut-être la plus profonde, est l'action du gouvernement impérial, résolument hostile à toute extension du domaine de la littérature, en un mot l'action matérielle de la censure. Par là s'explique que l'Empire n'ait rien produit ni en histoire, ni en éloquence; par là s'explique aussi, du moins en partie, la grande quantité de traductions de toute sorte qui parurent à cette époque; productions d'autant plus favorisées par le pouvoir qu'elles lui étaient moins suspectes. Aussi les Delille, les Lebrun, et à leur suite nombre d'imitateurs, s'ingénièrent à faire passer dans notre langue, le plus souvent sous forme versifiée, tout ce que la littérature ancienne offrait de chefs-d'œuvre. Traductions ou imitations, ces productions se caractérisent par la même absence d'originalité.

La poésie est dominée depuis longtemps déjà par l'influence de Lebrun, J.-B. Rousseau et Parny. C'est d'eux que s'inspirent, en les imitant surtout dans leurs défauts, Arnault et Ginguené dans leurs fables, Ducis, Fontanes et Legouvé dans leurs épîtres, Pons de Verdun dans ses épigrammes, bref tous ceux que M.-J. Chénier dans son *Tableau de la littérature française depuis 1789* range dans le chapitre de la poésie lyrique! Tous suivent obstinément la tradition poétique du XVIIIe siècle.

Les deux genres le plus en faveur sont alors l'épopée et le poème didactique, tous deux sans doute à cause de leur caractère parfaitement inoffensif à l'égard du pou-

voir. Il y a en effet sous l'Empire une tentative de restauration savante de l'épopée : les auteurs choisissent des sujets antiques comme Luce de Lancival avec son *Achille à Scyros*, ou Parseval-Grandmaison avec ses *Amours épiques*; ou bien s'ils s'attaquent à des sujets d'histoire comme la *Napliade* de Gudin (récit en quarante chants de la conquête de Naples par Charles VIII), ils les traitent dans le goût ancien et avec les formes dont Boileau avait donné dans l'*Art poétique* la stricte réglementation. Plus encore que la poésie épique, la poésie didactique fleurit sous l'Empire : elle y jouit d'une incroyable faveur. Le maître du genre, le prince de la poésie d'alors, c'est Delille : de son vivant les acclamations de ses contemporains le mirent au nombre des grands classiques. A sa suite il faudrait nommer une infinité d'auteurs qui exagèrent encore le genre descriptif, offrent une versification encore plus faible et plus relâchée que leur modèle, et mettent tout l'art dans la main-d'œuvre et la difficulté vaincue; parmi eux Esménard avec le poème de *la Navigation*, Gudin avec celui de *l'Astronomie*, Chênedollé, auteur du *Génie de l'homme*, tous plus froids que le froid Delille.

La prose est encore inférieure à la poésie. Si l'on excepte la critique qui, malgré son étroitesse de vues et sa résistance à toute innovation, jette encore un certain éclat avec les noms de La Harpe, Morellet, Garat, Suard, M.-J. Chénier, Geoffroy, de Féletz, Hoffmann, Dussault, le seul genre de prose qui paraisse vivre encore, c'est le roman. Or le roman sous l'Empire, sauf bien entendu Mme de Staël et Chateaubriand, qui sont vraiment en dehors de leur époque, est tout à fait inférieur. C'est partout la même sensiblerie, le même ton maniéré, la même frivolité, qu'il s'agisse de *Mathilde* ou des *Exilés de Sibérie* de Mme Cottin, des *Mères rivales* ou des *Vœux*

téméraires de Mme de Genlis, d'*Adèle de Sénange* de Mme de Souza, ou surtout des romans de Ducray-Duminil, *Victor ou l'Enfant de la forêt*, *Jules ou le toit paternel*.

Dans cet alanguissement général, le théâtre semble résister quelque peu à l'influence déprimante du milieu. A vrai dire la tragédie des Arnault, des Legouvé, des Lemercier, des Baour-Lormian est bien bas; si elle commence, suivant en cela la lointaine influence de Voltaire, à emprunter à l'histoire moderne une partie de ses sujets, ce qui peut-être annonce déjà une des tendances du théâtre romantique, elle continue à être le même pastiche uniforme de la vieille tragédie dans ses caractères extérieurs; partout elle substitue le récit à l'action, et il lui suffit de se dérouler avec un air imposant : le style en est correct et régulier, mais froid et monotone. Au contraire la comédie garde avec Colin d'Harleville, Andrieux, Picard, Demoustier, Lemercier, une certaine vitalité; les sujets sont assurément frivoles, le cadre est encore banal, et l'exécution pleine de timidités; mais dès l'époque de l'Empire, la comédie, d'ailleurs gênée par la censure, prend un caractère de plus en plus bourgeois, et ses personnages sont le plus souvent empruntés à la vie contemporaine. Déjà aussi elle offre le mélodrame avec Bouilly, Duval et Pixérécourt; et même il n'est pas impossible de voir dans le *Pinto* de Népomucène Lemercier comme une première esquisse du drame.

Les caractères généraux de la littérature de cette époque, à supposer qu'on puisse réellement lui reconnaître un caractère quelconque, sont donc la facilité, facilité sensible partout, surtout dans la versification, la frivolité du fond, le caractère suranné des sujets et des méthodes, la défiance à l'égard des idées nouvelles.

Sa faiblesse est si visible que M.-J. Chénier, pourtant plein de bonne volonté et de tendresse pour elle, est lui-même obligé de reconnaître la décadence littéraire de son temps; il constate que la langue se corrompt et que les auteurs se détournent de plus en plus des sujets sérieux; et, proclamant la nécessité absolue d'une réforme, il l'attend d'une extension du domaine de la littérature, d'un élargissement de son cercle d'idées.

II

Élargir le cercle des idées. Or c'est là justement ce qu'avait voulu faire Mme de Staël, ce que fait la Restauration; elle apporte la paix, la liberté et l'ordre matériel; mais dès les premières années l'agitation des esprits y est remarquable. Les auteurs et le public sont profondément divisés d'idées, de sentiments et de tendances, et cela s'explique facilement si l'on songe au mélange de générations et d'hommes dont se compose la société d'alors : vieux émigrés, anciens révolutionnaires, serviteurs du régime napoléonien, jeunes ultras des premières années de la Restauration, constitutionnels, libéraux, voltairiens, catholiques, etc.

Dans ce conflit de tendances, il y a des éléments de lutte, des germes de passions violentes. Or voici que le nouveau régime donne à ces passions les moyens de se développer. La Restauration rend la tribune, et malgré les restrictions qu'apporte le régime censitaire, tous les partis y sont représentés; en 1819 il y a quatre-vingt-dix libéraux à la Chambre. La Restauration rend aussi la presse, qui, soumise à la censure préventive jusqu'en 1819, est libre à partir de cette époque. Outre la tribune, outre la presse, il y a les pamphlets qui se multiplient

dès 1814 et atteignent, ne fût-ce que par leur nombre, à la hauteur d'un véritable genre littéraire. Les salons enfin groupent et unissent les énergies individuelles en leur offrant des lieux de réunion : les ultras tiennent séance chez Mme la princesse de la Trémoille, les constitutionnels chez Mme de Duras, Mme de Sainte-Aulaire, Mme de Montcalm; les libéraux chez Mme de Staël et plus tard chez Casimir Périer et chez Laffitte.

Si l'on ajoute que les guerres de la Révolution et de l'Empire, en établissant de puissants liens de contact entre la France et l'Europe, ont provoqué, dans une certaine mesure, un véritable mélange de races, et qu'il est aisé de distinguer, dès 1815, les germes du cosmopolitisme littéraire du XIXe siècle, il sera impossible de méconnaître le riche mouvement d'idées, la vie littéraire et morale très intense de ces premières années de la Restauration. Le caractère essentiel de la littérature d'alors, c'est d'être une littérature d'action, une littérature militante. A cette époque tout écrivain appartient à un parti et ses idées politiques ont une intime répercussion dans ses œuvres : Victor Hugo et Lamartine se rangent du côté des ultras, Casimir Delavigne est un libéral. Non seulement les écrivains sont d'un parti mais encore ils s'occupent directement, par la parole ou le journal, de questions politiques; et Victor Hugo, en 1822, écrit dans la Préface des *Odes* : « Il y a deux prétentions dans la publication de ce livre : l'intention littéraire et l'intention politique. »

De même que les auteurs, le public est profondément divisé, et, en littérature et en art, il juge surtout d'après ses opinions politiques. C'est ainsi que dans les premières années de la Restauration, le parti royaliste et plus spécialement les ultras soutiennent les auteurs que l'on peut, par anticipation, appeler les romantiques,

parce que ces auteurs se présentent tout d'abord comme monarchiques et catholiques. Au contraire les pseudo-classiques trouvent leur appui dans la bourgeoisie libérale et dans *le Constitutionnel*, son journal; ce qu'on acclame en eux, ce ne sont pas tant les formules littéraires dont ils s'inspirent, que leurs opinions, et, si la tragédie trouve alors tant de défenseurs parmi les libéraux, c'est à cause des allusions politiques qu'ils croient y voir, surtout à cause des souvenirs des républiques antiques, dont, par sa nature et par ses sujets, elle offre une abondante moisson.

III

Littérairement donc aussi bien que politiquement, il convient de distinguer deux grands partis : ceux qui acceptent le nouvel état de choses et ceux qui ne l'acceptent pas : les monarchistes et les libéraux. D'ailleurs dans chacun des deux camps il y a d'infinies subdivisions; dans l'un les ultras, plus royalistes que Louis XVIII, luttent contre les constitutionnels; et ceux-ci donnent presque la main aux libéraux dans la personne des doctrinaires. A leur tour les doctrinaires sont en opposition avec les fractions plus avancées du parti libéral, les bonapartistes et les républicains.

Monarchistes et libéraux sont très nettement en guerre sur les questions philosophiques, morales, historiques et politiques dont tout le monde alors s'occupe passionnément.

Sur toutes ces questions le parti royaliste et catholique est franchement réactionnaire, et son principal objet est la lutte acharnée contre la philosophie du XVIIIe siècle, contre l'influence persistante des idées révo-

dès 1814 et atteignent, ne fût-ce que par leur nombre, à la hauteur d'un véritable genre littéraire. Les salons enfin groupent et unissent les énergies individuelles en leur offrant des lieux de réunion : les ultras tiennent séance chez Mme la princesse de la Trémoille, les constitutionnels chez Mme de Duras, Mme de Sainte-Aulaire, Mme de Montcalm; les libéraux chez Mme de Staël et plus tard chez Casimir Périer et chez Laffitte.

Si l'on ajoute que les guerres de la Révolution et de l'Empire, en établissant de puissants liens de contact entre la France et l'Europe, ont provoqué, dans une certaine mesure, un véritable mélange de races, et qu'il est aisé de distinguer, dès 1815, les germes du cosmo politisme littéraire du XIXe siècle, il sera impossible de méconnaître le riche mouvement d'idées, la vie littéraire et morale très intense de ces premières années de la Restauration. Le caractère essentiel de la littérature d'alors, c'est d'être une littérature d'action, une littérature militante. A cette époque tout écrivain appartient à un parti et ses idées politiques ont une intime répercussion dans ses œuvres : Victor Hugo et Lamartine se rangent du côté des ultras, Casimir Delavigne est un libéral. Non seulement les écrivains sont d'un parti mais encore ils s'occupent directement, par la parole ou le journal, de questions politiques; et Victor Hugo, en 1822, écrit dans la Préface des *Odes* : « Il y a deux prétentions dans la publication de ce livre : l'intention littéraire et l'intention politique. »

De même que les auteurs, le public est profondément divisé, et, en littérature et en art, il juge surtout d'après ses opinions politiques. C'est ainsi que dans les premières années de la Restauration, le parti royaliste et plus spécialement les ultras soutiennent les auteurs que l'on peut, par anticipation, appeler les romantiques,

parce que ces auteurs se présentent tout d'abord comme monarchiques et catholiques. Au contraire les pseudo-classiques trouvent leur appui dans la bourgeoisie libérale et dans *le Constitutionnel*, son journal; ce qu'on acclame en eux, ce ne sont pas tant les formules littéraires dont ils s'inspirent, que leurs opinions, et, si la tragédie trouve alors tant de défenseurs parmi les libéraux, c'est à cause des allusions politiques qu'ils croient y voir, surtout à cause des souvenirs des républiques antiques, dont, par sa nature et par ses sujets, elle offre une abondante moisson.

III

Littérairement donc aussi bien que politiquement, il convient de distinguer deux grands partis : ceux qui acceptent le nouvel état de choses et ceux qui ne l'acceptent pas : les monarchistes et les libéraux. D'ailleurs dans chacun des deux camps il y a d'infinies subdivisions; dans l'un les ultras, plus royalistes que Louis XVIII, luttent contre les constitutionnels; et ceux-ci donnent presque la main aux libéraux dans la personne des doctrinaires. A leur tour les doctrinaires sont en opposition avec les fractions plus avancées du parti libéral, les bonapartistes et les républicains.

Monarchistes et libéraux sont très nettement en guerre sur les questions philosophiques, morales, historiques et politiques dont tout le monde alors s'occupe passionnément.

Sur toutes ces questions le parti royaliste et catholique est franchement réactionnaire, et son principal objet est la lutte acharnée contre la philosophie du XVIIIe siècle, contre l'influence persistante des idées révo-

lutionnaires. Il est dominé, aussi bien en philosophie qu'en histoire, par le grand nom de Joseph de Maistre qui donne à cette date ses derniers ouvrages : *Du Pape* (1819) et les *Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821); il est le grand représentant du parti catholique, le chef de l'école théocratique, et son système théologico-philosophique sur le gouvernement temporel de la Providence exerce alors une action assez importante. A côté de lui Lamennais, de tendances très ultramontaines, fait prendre au catholicisme l'offensive contre ses ennemis, et, renonçant aux apologies, il attaque dans son *Essai sur l'Indifférence* (1817-1821), le Philosophisme et l'Idéologie; c'est un rude combattant, qui soulève de vifs enthousiasmes et de violentes oppositions. Plus calme, Frayssinous n'en exerce pas moins, par ses conférences de Saint-Sulpice (1809-1822), une grande influence sur la jeunesse; il mène lui aussi le combat contre la philosophie du XVIIIe siècle dont la résistance est si obstinément tenace.

Mais soit que les écrivains et les polémistes monarchiques soient plus abstraits dans leurs conceptions, soit qu'ils descendent moins intimement dans la mêlée, ils exercent une influence infiniment moindre que les écrivains du parti libéral. Le public de bourgeoisie auquel ceux-ci s'adressent est profondément imbu de la philosophie de Voltaire[1]. Aussi ne doit-on pas s'étonner

1. Cf. une preuve curieuse dans un rapport secret sur la presse adressé au ministère de l'Intérieur en 1825 (cité par Nettement). De 1817 à 1824 on a imprimé 24 000 exemplaires des œuvres de Rousseau, soit 492 500 volumes; — dans le même temps ont paru 31 000 exemplaires des œuvres de Voltaire, soit 1 598 000 volumes. En ajoutant à ce chiffre les éditions de Voltaire parues de 1785 à 1817 et encore en circulation, on compte 71 600 exemplaires de Voltaire et 4 698 000 volumes. Outre cela il y avait des publications de morceaux choisis comme *le Voltaire des chaumières*, etc.

que les libéraux soient, en philosophie, représentés par les idéologues qui continuent, à cette époque encore, la tradition de Condorcet et de la Société d'Auteuil : Destutt de Tracy, un des principaux d'entre eux, donne en 1817 ses *Éléments d'Idéologie*; Broussais, dans ses cours et dans ses livres, soutient la doctrine physiologique, telle que Cabanis l'avait professée. Pour l'histoire, c'est Mme de Staël dont paraissent en 1818, un an après sa mort, les *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*; cet ouvrage souleva un grand émoi, car, à cette époque de restauration toute récente, il justifiait la Révolution dans son principe et dans sa fin, et réclamait énergiquement des réformes libérales inspirées des institutions anglaises. Moins avancé que Mme de Staël, Guizot obtenait un très grand succès par son cours d'histoire à la Sorbonne; en effet, considérant, à côté des événements passés qu'il racontait, la politique contemporaine, il faisait au gouvernement une opposition d'ailleurs assez modérée et enveloppée. Au contraire Augustin Thierry était un démocrate convaincu : ses articles au *Courrier Français* et au *Censeur Européen* exposent des idées nettement républicaines; il va se faire l'historien des vieilles communes françaises. Thiers et Mignet enfin sont également très républicains, et d'autant plus ardents qu'ils sont alors très jeunes : ils commencent leurs études sur la Révolution française, Thiers en 1823, Mignet en 1824; et ces études, il va sans dire, sont très admiratives.

Les deux principaux champions du libéralisme sont Paul-Louis Courier et surtout Béranger, qui a joué comme polémiste un rôle infiniment plus considérable que comme poète et dont les chansons sont de véritables pamphlets. Paul-Louis Courier, dont toute la carrière

tient précisément entre 1816 et 1825, depuis la *Pétition aux deux Chambres* (1816) jusqu'au *Pamphlet des Pamphlets* (1824), en passant par le *Simple discours sur Chambord*, et les *Lettres au Censeur*, est un des chefs de l'opposition libérale et il a mené contre la Restauration « une guerre qui lui fit un mal incroyable[1] ». Plus populaire que Courier, dont la fine ironie plaisait fort aux délicats, mais était peu propre à avoir un grand retentissement dans les masses de la nation, Béranger atteint par ses chansons jusqu'au peuple. Il eut une popularité immense, inouïe; il fut, suivant la déclaration de Sainte-Beuve, une véritable idole populaire. En 1825, il en est à son troisième recueil de chansons, en 1822 il a été déjà poursuivi deux fois devant les tribunaux, il a fait deux mois de prison. Anti-royaliste, anticlérical surtout, il est vraiment, sous la Restauration, un poète révolutionnaire. Aussi a-t-il été le plus puissant instrument d'action du parti libéral; il a rassemblé contre le pouvoir une multitude de forces éparses, hostiles : les idées voltairiennes, l'athéisme, l'anti-cléricalisme, les opinions républicaines, la philosophie du XVIIIe siècle, les souvenirs militaires de l'époque napoléonienne, la haine des traités de 1815, enfin le bonapartisme poétique; en un mot il représente à lui seul toutes les tendances du parti libéral.

IV

L'influence de Béranger s'est bornée à peu près aux questions politiques et il n'a joué à aucun titre le rôle de rénovateur littéraire. Aussi, arrivant en ce moment à ce qui est plus proprement la littérature de la Restau-

1. Nettement, *Hist. de la littérat. sous la Restauration*, I, 421.

ration : théâtre, poésie, etc., c'est en dehors de lui qu'il nous faut chercher les germes de la littérature nouvelle. Dans le premier quart du XIXe siècle, il y a, pour ainsi dire, dans l'air, très vagues encore et très indécises au début, un certain nombre d'influences; bien moins sensibles que celle de Béranger, elles sont plus profondes; de plus elles sont déjà lointaines et la chronologie veut que nous mentionnions ici très rapidement les auteurs que l'on est convenu d'appeler les précurseurs du romantisme. Avant de parler des Arnault, des Soumet et des Baour-Lormian, comme aussi des Delavigne et des Lamartine, il convient de dire un mot de l'action qu'ont exercée Rousseau, Chateaubriand et Mme de Staël.

Le plus important est assurément Jean-Jacques Rousseau, qui, au milieu du XVIIIe siècle, a jeté dans la littérature française cette nouveauté étrange, un sentiment puissant d'individualisme; or l'individualisme sera justement une des tendances principales du romantisme. Rousseau a profondément changé la conception qu'avaient eue de l'amour le XVIIe siècle et surtout le XVIIIe siècle avant lui, il lui a donné un caractère tout à fait original en en faisant un mélange singulièrement passionnant de sensibilité, d'exaltation morale et de sensualité. Comme cadre à cet amour, il a placé la nature avec toute la poésie et toute la rêverie qu'elle est capable d'inspirer; c'est lui qui a réintroduit dans la littérature ce sentiment de la rêverie, sentiment tout à fait romantique : Lamartine en effet intitulera ses premières poésies *Méditations*; Victor Hugo dira des siennes qu'elles sont des « émotions de son âme ». Rousseau rétablit donc le culte de la nature, et avec lui, intimement liées à lui, toute une série d'idées morales et religieuses d'une nature très particulière, où domine une même nuance sentimentale et esthé-

tique. Enfin, outre ces innovations de fond, Rousseau a apporté un style original, bien souvent déclamatoire, mais qui tranchait absolument avec la sécheresse de la langue des contemporains; c'est un style éloquent, enthousiaste. Or toutes ces nouveautés étaient autant de moyens puissants d'action, principalement sur la jeunesse, et il n'est pas étonnant que l'influence de Rousseau, longtemps contrariée par les événements, ait agi d'une manière efficace sur les futurs romantiques. Tous les jeunes gens d'alors, même s'ils pensent autrement que lui en philosophie et en religion, le lisent et l'admirent; tous sont bien près de dire comme Lamartine : « Je voudrais être... amoureux comme Saint-Preux, mais surtout je voudrais écrire comme Rousseau »[1].

A côté de lui, Bernardin de Saint-Pierre, son disciple, exerça une influence très grande, plus active peut-être que celle de Rousseau parce qu'elle fut plus directe. Chez lui, en effet, la tendresse et la sentimentalité sont plus développées, il parle mieux de l'amour, il plaît plus s'il touche moins. Aussi les jeunes générations du XIXe siècle commençant lurent-elles avec enthousiasme ses œuvres : *Paul et Virginie* surtout eut un succès énorme, presque aussi considérable que celui de la *Nouvelle Héloïse*, car ce livre répondait mieux aux aspirations de vague romanesque et de sentimentalité religieuse qui charmaient les jeunes gens d'alors; il fut la passion de la jeunesse de Lamartine. Bernardin de Saint-Pierre a eu aussi le culte de la nature plus que personne avant lui, plus même que Rousseau; et les tableaux pittoresques qu'il a rapportés de ses voyages lointains ont renouvelé la poésie descriptive et préparé l'éclosion

1. *Correspondance*, I, 146.

de ce puissant sentiment de la nature dont seront imprégnés les grands romantiques.

Chateaubriand coordonne les idées de Bernardin de Saint-Pierre et de Rousseau, et il les continue; il est le personnage capital de la littérature sous la Restauration. On a vu dans les précédents chapitres quelle influence il a exercée sur Victor Hugo; il suffit d'en rappeler à grands traits les principaux points : il a développé dans la littérature la notion de l'individualisme, il a donné tout son essor au christianisme sentimental et esthétique de Rousseau, il a contribué puissamment à la restauration du moyen âge parmi nous, il a indiqué quels effets puissants on pouvait tirer de la contemplation de la nature; il a mené contre les procédés vieillis de la poésie mythologique une guerre victorieuse; et enfin il a eu plus qu'aucun autre écrivain le culte de la forme. Par tous ces motifs, l'impression qu'il fit sur la plupart des jeunes gens au début du XIXe siècle fut énorme. « Nous entendîmes », dit Lamartine, parlant d'une lecture du *Génie du Christianisme* qui lui fut faite alors qu'il était encore au collège, « nous entendîmes ce que nous n'avions jamais entendu : le beau dans le vrai, le sentiment dans la grandeur, le mouvement du cœur dans l'harmonie des langues,... de magnifiques phrases qui nous parlaient de l'inconnu.... J'étais certainement un des plus touchés, car les trois notes qui étaient nées avec moi, la religion, la mélancolie et la famille, étaient aussi les notes les plus neuves et les plus divines du génie de Chateaubriand [1] ». Outre cette influence littéraire, l'auteur du *Génie du Christianisme* exerça sous la Restauration une influence morale encore plus considérable; il la devait à sa position politique. Seul il avait

1. *Mémoires* (1789-1815), p. 113.

lutté contre Napoléon; c'était lui qui avait écrit *Bonaparte et les Bourbons*, lui qui avait paru comme l'introducteur en France du nouveau régime. Or ce royaliste, ce héros du loyalisme, était le grand mécontent de l'époque; dès les premières années de la Restauration, il est entré dans l'opposition; il s'est retiré à l'écart, il s'est donné de grands airs de persécuté; il est là dans une sorte d'isolement, et tout le monde regarde vers lui; alors de temps en temps, il lance des paroles prophétiques sur l'avenir de la littérature et de la France; et ses paroles sont avidement recueillies et propagées. A seize ans Victor Hugo écrit : « Je veux être Chateaubriand ou rien »; on a vu, dans le précédent chapitre comment certains vers du jeune poète sont une simple traduction de la prose du grand écrivain, et comment une de ses premières pièces est la mise en vers d'un épisode d'Atala[1]. Or ce même épisode d'Atala est traité alors par Soumet et par Millevoye; à vingt-six ans, Lamartine « taille sa plume pour mettre en vers[2] » les infortunes de Chactas. Béranger lui-même, si sceptique, si étranger, semble-t-il, à l'influence de Chateaubriand, a commencé par le suivre et l'imiter; ses premières œuvres sont des dithyrambes sur le déluge, le jugement dernier, le rétablissement du culte; à vingt-quatre ans, il écrit une pièce de vers intitulée *Méditation*; et il commence un poème en quatre chants : *Pèlerinage*; même il songe à entreprendre une épopée religieuse, *Clovis*, et tous ces essais, toutes ces tentatives s'inspirent du *Génie du Christianisme*.

Chateaubriand entre vivant dans son apothéose. Au contraire l'influence de Mme de Staël, elle aussi très

1. *La Canadienne suspendant au palmier le berceau de son nouveau-né.*
2. *Correspondance*, I, 259.

énergique, a été plus tardive. La raison en est dans le rôle prédominant des passions politiques que nous signalions, au début de ce chapitre, comme la caractéristique de cette période. On lui en veut, dans ce qui sera le parti romantique, de ses opinions libérales et républicaines et à cause de cela on résiste à son action ou même on l'ignore. Lamartine commence par avoir pour elle « un profond mépris [1] », et il en revient difficilement; voici ce qu'il écrit à propos de *l'Allemagne* : « Je lis à l'instant l'ouvrage de Mme de Staël, je com« mence à regretter mon argent [2] ». Cependant *l'Allemagne* a été imprimée en 1813 à Londres, en 1814 en France, et l'apparition de ce livre se lie à tout un mouvement antérieur d'études auquel il donne une vigoureuse impulsion; après lui les traductions d'auteurs allemands se multiplient. Or tout ce mouvement est très intéressant à connaître pour quiconque veut étudier l'histoire du romantisme. Comme Chateaubriand, Mme de Staël se rattache à Rousseau pour qui elle a eu dans sa jeunesse une grande admiration; et si dans ses autres livres elle est plus philosophe, plus idéologue, dans le livre *de l'Allemagne* elle est tout à fait favorable à la littérature du Nord, et incline décidémment vers ce qui est purement sentiment, vers ce qui sera le romantisme. Par là elle est, elle aussi, un des précurseurs du mouvement de rénovation littéraire du XIXe siècle; vers 1830 on fera d'elle la théoricienne de ce mouvement, et, quoique dans les premières années de la Restauration elle n'exerce pas encore une grande influence, cependant elle a, dès 1814, fait connaître l'Allemagne, Gœthe et Schiller surtout; dès cette époque il y a, malgré les résis-

1. *Correspondance*, I, 79.
2. *Correspondance*, I, 228.

tances d'un certain nombre de classiques, une pénétration assez sensible de la littérature allemande.

Vers le même moment on lisait beaucoup Ossian, connu en France dès le XVIIIe siècle, et qui avait été souvent traduit et imité sous la Révolution et sous l'Empire : sa poésie vague, mystique et moyenâgeuse était appelée à exercer une grande influence sur le romantisme et en particulier sur Lamartine. Byron était connu en France dès 1816, et il faisait une vive impression : « Je l'ai dévoré, dit Michelet à la date de 1820; impossible de faire autre chose; j'étais comme ceux qui boivent des liqueurs fortes. » En 1823 des acteurs anglais viennent jouer Shakespeare à Paris; il est vrai qu'ils sont très mal accueillis, plutôt pour des raisons politiques qu'en vertu d'opinions littéraires. Mais la tentative n'en marque pas moins d'une manière très nette et pour ainsi dire matérielle, l'influence du théâtre anglais. A la même époque les romans de Walter Scott ont déjà commencé à être traduits et il se produit alors une véritable éclosion du roman historique.

V

Tout semblait donc réuni, influences politiques, influences littéraires et influences étrangères, pour déterminer de profonds changements et donner à la littérature une orientation nouvelle. Malgré cela la littérature du XVIIIe siècle et le pseudo-classicisme se prolongent assez tard dans le XIXe siècle, et dans les premières années de la Restauration il est difficile de se rendre compte, sinon à des indices, de la transformation qui va s'opérer. « Un des caractères particuliers et non des moins significatifs de la littérature française pendant les

vingt premières années du XIXe siècle, c'est l'épuisement jusqu'à complète stérilité des genres essentiellement classiques, appelés pour cette raison les grands genres. La comédie devient anecdotique, la tragédie achève de mourir, et de l'épopée mieux vaut ne rien dire. Toutes les formes dans lesquelles l'esprit français avait habitué de couler ses pensées ou ses sentiments languissent frappées de mort [1]. »

D'abord remarquons que les œuvres proprement littéraire de cette époque, la poésie, le théâtre, etc., n'admettent pas une séparation aussi tranchée en deux camps que celle que nous avons pu établir dans les questions historiques et philosophiques; la notion de deux écoles adverses ne s'est pas encore dégagée et cela est si vrai que, par une singulière contradiction, l'école réactionnaire en littérature, le classicisme, donne la main aux révolutionnaires en politique, les libéraux; et que les réactionnaires, catholiques et monarchiques, sont les plus grands appuis du parti révolutionnaire en littérature, des romantiques de demain. Nous avons vu plus haut les raisons de cette contradiction, raisons toutes de circonstance.

A cette époque le mot romantique est employé, mais l'idée ou plutôt les idées que l'on entrevoit sous ce mot sont extrêmement vagues; vers 1822 on commence à sentir qu'il s'oppose à cet autre mot : classique. Stendhal dans son *Racine et Shakespeare* (1823), Charles Nodier dans ses articles à la *Quotidienne* établissent très nettement ce contraste, et en 1824 Victor Hugo peut écrire : « Il y a ... deux partis dans la littérature comme dans l'état, et la guerre poétique ne paraît pas devoir être moins acharnée que la guerre sociale n'est

1. Maigron, *le Roman historique*, p. 152.

furieuse. » Mais à cette même époque Victor Hugo déclare qu'il ignore le sens des mots romantique et classique, et cela n'a rien d'étonnant si l'on songe aux définitions vagues et contradictoires qu'ils ont reçues jusqu'alors. Les plus intéressantes sont celles de Mme de Staël et de Stendhal; or elles manquent tout à fait de précision. « Le mot de romantique, dit la première, a été introduit nouvellement en Allemagne pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme »; par opposition elle définit la poésie classique comme « celle des anciens ». Stendhal écrit : « Le romanticisme est l'art de présenter au peuple les œuvres littéraires qui dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme au contraire présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères [1] »; et par là il établit que Racine, à son époque, a été un romantique. La précision du sens de ces deux mots, la rupture entre les deux partis qui les arborent comme drapeaux ne commence vraiment qu'à la *Préface de Cromwell* et à *Hernani*.

Cette indécision dans les définitions correspond, pendant les premières années de la Restauration, à une réelle indécision dans la littérature. A cette date les futurs romantiques sont royalistes et catholiques et par là ils se distinguent des classiques proprement dits : mais littérairement ils ne s'en séparent que par quelques innovations de style et plus de hardiesse en général; ils sont pour ainsi dire, si l'on excepte Lamartine, dont les poésies paraissent dès 1820, une simple nuance dans

1. *Racine et Shakespeare*, I, 33.

le grand parti pseudo-classique. C'est donc de ce parti qu'il faut parler avant d'indiquer les quelques écrivains et les rares œuvres qui annoncent la littérature nouvelle, avant d'étudier les tendances romantiques.

Il n'y a là d'ailleurs rien qui doive étonner, car les futurs romantiques sont pour la plupart entrés au collège au moment où venait de s'organiser l'Université impériale; ils ont reçu une solide culture classique. Lamartine en est un exemple frappant. Par ses lettres, qui nous tiennent au courant, pour ainsi dire jour par jour, de ses lectures de jeunesse, nous connaissons ses auteurs préférés : ce sont Horace, Virgile, Boileau, Voltaire, Rousseau, La Harpe, Gresset, Parny, Bertin, Gilbert, etc. De plus, au sortir du collège, les jeunes auteurs se sont trouvés en relations amicales avec les principaux représentants du pseudo-classicisme : Victor Hugo a pour amis Soumet, Guiraud, Pichald; Baour-Lormian, qui sera bientôt un adversaire acharné des doctrines romantiques, réunit autour de sa table, Soumet, E. Deschamps, H. de Latouche, A. de Vigny et Victor Hugo. La critique classique est au début très favorable aux productions de ces jeunes auteurs; elle voit en eux des amis; Charles Loyson accueille avec bienveillance les *Méditations* de Lamartine [1].

Aussi les futurs romantiques sont-ils alors d'idées et d'opinions absolument conformes à celles du milieu où ils vivent. On a vu dans un des chapitres précédents comment Victor Hugo entendait son rôle de critique au *Conservateur littéraire* : il admire Boileau, qu'en 1824 encore il reconnaît pour un « génie créateur » et à qui il fait un grand mérite d'avoir « fixé la langue »! Il est partisan des unités, il soutient la tragédie contre le

1. *Lycée français*, IV, 51 (1820).

drame, il a horreur du nom commun vulgaire, il condamne l'enjambement, il blâme les coupes hardies, il trouve beaux seulement les vers « où brille le mérite de la difficulté vaincue », et enfin il félicite M. Laya, directeur de l'Académie française, d'avoir prononcé un discours « sur le danger des innovations en littérature » ! Or Victor Hugo représente très bien la moyenne des opinions littéraires de sa génération.

Les œuvres sont à l'avenant de la critique. On a montré précédemment ce que sont les toutes premières poésies de Hugo, et comment elles sont encore soumises à la formule classique. L'exemple de Lamartine est encore plus significatif : et pourtant il est le premier romantique, le premier du moins qui soit résolument entré dans les voies nouvelles. Il commence par des traductions et des imitations de l'antiquité; il écrit d'après Cicéron un *Discours sur l'Amitié* qui figurerait à merveille parmi les épîtres de Boileau ou de Voltaire; il compose, jusqu'à en remplir un gros volume manuscrit, quantité de pièces légères dans le goût de Parny. A vingt-trois ans il songe à un poème épique sur Clovis et sans cesse il revient à cette idée; il l'écrit même en partie et il y tient tellement qu'il en insérera un fragment dans les *Nouvelles Méditations*. Non seulement il commence, à la manière des auteurs de l'Empire, par se tourner vers la forme vieillie de l'épopée, mais il fait, dans le goût du jour, de nombreux essais tragiques. Si la pièce de *Saül*, par son sujet et par son caractère lyrique, semble avoir pu comporter de réelles innovations, que dire de ces tragédies dont nous ne connaissons que le titre : *Médée*, *Brunehaut*, *Mérovée*, *César ou la bataille de Pharsale*? Même après la publication des *Méditations*, il y travaille encore, et en février 1820, malade, et craignant de mourir, il écrit à un de ses

amis, au moment même où s'impriment ses nouvelles poésies, de brûler, à l'exception de *Saül*, toutes ses œuvres manuscrites, y compris les *Méditations*[1].

A côté de Hugo et de Lamartine nous retrouvons les mêmes tendances, les mêmes caractères avec encore beaucoup moins d'originalité; c'est partout la continuation de la poésie impériale, partout la même imitation de Lebrun, de Delille et de Jean-Baptiste Rousseau. C'est Soumet, l'ami de Victor Hugo qui, en 1822, le défendit ardemment contre la critique, l'auteur des tragédies très classiques de *Saül*, de *Clytemnestre*, de *Cléopâtre*. C'est Millevoye, un peu antérieur, qui continue dans l'élégie la tradition de Parny, mais en s'y montrant moins voluptueux et en introduisant déjà dans ses vers quelque chose de rêveur et de mélancolique. C'est Mme Desbordes-Valmore qui publie en 1820 et 1822 des poésies pleines du sentiment religieux ambiant, jetées dans le moule classique. C'est Arnault; ce sont Casimir Delavigne et Alfred de Vigny, du moins dans leurs toutes premières poésies, et c'est enfin, en négligeant d'innombrables auteurs, Népomucène Lemercier, l'une des plus éclatantes gloires littéraires de l'Empire et de la Restauration; on l'a souvent traité de novateur, et en effet il semble bien l'être parfois dans son poème satiro-épico-comique de la *Panhypocrisiade* (1819), et dans son *Pinto*, sorte d'esquisse d'un drame historique; mais il a toujours protesté de son respect inaltérable pour les conventions, les règles, les unités de la tradition classique; il a attaqué sans relâche les romantiques et il a refusé sa voix à Victor Hugo, lorsque celui-ci s'est présenté à l'Académie.

Mais un rapide coup d'œil sur l'état des différents

1. *Correspondance*, I, 97 (19 févr. 1820).

genres littéraires à cette époque nous en dira plus que cette confusion de noms et d'œuvres pour la plupart oubliés. Le roman n'existe pas encore comme genre et il ne prendra une forme littéraire que vers 1825. L'épopée continue à être ce qu'elle a été sous le premier Empire; ce sont les mêmes œuvres, les mêmes auteurs; et malgré de louables efforts et de véritables bonnes volontés la France cherche vainement à se donner une « poésie d'histoire »; le souffle manque, et la langue est désespérément lourde et banale. Aussi quelques critiques mettent-ils alors en doute la possibilité même d'un pareil genre en France; et la plupart reconnaissent que « la poésie épique est à naître [1] ».

Si l'on veut chercher ce qu'est à cette époque la poésie lyrique, il suffit de se rappeler quels sont les écrivains qu'on pourrait à la rigueur ranger dans ce chapitre; les seuls noms qui viennent à l'esprit sont ceux des innombrables auteurs de pièces légères qui ne cessent de marcher sur les traces de Parny et de Lebrun; on se rend compte tout de suite combien ils sont loin du lyrisme. Le plus original d'entre eux, Béranger, bien que sa poésie s'inspire de hauts sentiments patriotiques, puise sa matière dans les circonstances quotidiennes, et soit très individuelle, c'est-à-dire bien qu'elle réunisse les conditions extérieures de la poésie lyrique, Béranger ne peut à aucun titre réclamer une place aux côtés de Hugo et de Lamartine.

Le théâtre enfin dont l'évolution commence à peine alors et dont les premières tentatives, comme nous le montrerons sous peu, sont encore très timides, est si déchu, que les classiques eux-mêmes constatent la nécessité d'un changement : « Notre théâtre, dit Brifaut,

1. *Globe*, 10 février 1825.

est menacé d'une chute prochaine; auteurs, acteurs et public, tout est prêt à lui manquer[1] ». Malgré le goût des écrivains pour les sujets d'histoire nationale, la tragédie est profondément embourbée dans l'ornière tracée par le XVIIe et le XVIIIe siècle : c'est partout la même froideur et la même monotonie, le même caractère abstrait; toutes les pièces semblent du même auteur et aucune ne laisse entrevoir un véritable poète. La comédie, de son côté, s'obstine, par ses sujets et ses procédés, à être d'une frivolité désespérante; ou bien elle tourne au vaudeville, ou bien elle se contente de ridiculiser les mœurs d'âges passés ou les petits travers de la société contemporaine. On sent que la forme est épuisée et que « le temps est venu de changer les formes du théâtre[2] ». Déjà d'ailleurs le vieux cadre craque et le nouveau moule se prépare.

Donc dans les premières années de la Restauration, le pseudo-classicisme que la littérature a hérité de Delille est le maître. Pourtant, comme nous l'avons vu, il y a dans l'air un certain nombre d'influences politiques et littéraires qui commencent à se manifester par endroits; dès ce moment il y a des novateurs bien timides, il est vrai, mais novateurs cependant. A côté du pseudo-classicisme, maître et souverain, il y a des tendances romantiques.

VI

C'est par le théâtre et par la poésie lyrique que se fait la réforme.

Dès le début du XIXe siècle, le théâtre commençait à ressentir les premiers symptômes de sa prochaine transformation. Dans *l'Allemagne*, Mme de Staël avait attaqué

1. *Lycée français*, I, 23 (1819).
2. *Globe*, 10 février 1825.

drame, il a horreur du nom commun vulgaire, il condamne l'enjambement, il blâme les coupes hardies, il trouve beaux seulement les vers « où brille le mérite de la difficulté vaincue », et enfin il félicite M. Laya, directeur de l'Académie française, d'avoir prononcé un discours « sur le danger des innovations en littérature » ! Or Victor Hugo représente très bien la moyenne des opinions littéraires de sa génération.

Les œuvres sont à l'avenant de la critique. On a montré précédemment ce que sont les toutes premières poésies de Hugo, et comment elles sont encore soumises à la formule classique. L'exemple de Lamartine est encore plus significatif : et pourtant il est le premier romantique, le premier du moins qui soit résolument entré dans les voies nouvelles. Il commence par des traductions et des imitations de l'antiquité; il écrit d'après Cicéron un *Discours sur l'Amitié* qui figurerait à merveille parmi les épîtres de Boileau ou de Voltaire; il compose, jusqu'à en remplir un gros volume manuscrit, quantité de pièces légères dans le goût de Parny. A vingt-trois ans il songe à un poème épique sur Clovis et sans cesse il revient à cette idée; il l'écrit même en partie et il y tient tellement qu'il en insérera un fragment dans les *Nouvelles Méditations*. Non seulement il commence, à la manière des auteurs de l'Empire, par se tourner vers la forme vieillie de l'épopée, mais il fait, dans le goût du jour, de nombreux essais tragiques. Si la pièce de *Saül*, par son sujet et par son caractère lyrique, semble avoir pu comporter de réelles innovations, que dire de ces tragédies dont nous ne connaissons que le titre : *Médée*, *Brunehaut*, *Mérovée*, *César ou la bataille de Pharsale*? Même après la publication des *Méditations*, il y travaille encore, et en février 1820, malade, et craignant de mourir, il écrit à un de ses

amis, au moment même où s'impriment ses nouvelles poésies, de brûler, à l'exception de *Saül*, toutes ses œuvres manuscrites, y compris les *Méditations*[1].

A côté de Hugo et de Lamartine nous retrouvons les mêmes tendances, les mêmes caractères avec encore beaucoup moins d'originalité; c'est partout la continuation de la poésie impériale, partout la même imitation de Lebrun, de Delille et de Jean-Baptiste Rousseau. C'est Soumet, l'ami de Victor Hugo qui, en 1822, le défendit ardemment contre la critique, l'auteur des tragédies très classiques de *Saül*, de *Clytemnestre*, de *Cléopâtre*. C'est Millevoye, un peu antérieur, qui continue dans l'élégie la tradition de Parny, mais en s'y montrant moins voluptueux et en introduisant déjà dans ses vers quelque chose de rêveur et de mélancolique. C'est Mme Desbordes-Valmore qui publie en 1820 et 1822 des poésies pleines du sentiment religieux ambiant, jetées dans le moule classique. C'est Arnault; ce sont Casimir Delavigne et Alfred de Vigny, du moins dans leurs toutes premières poésies, et c'est enfin, en négligeant d'innombrables auteurs, Népomucène Lemercier, l'une des plus éclatantes gloires littéraires de l'Empire et de la Restauration; on l'a souvent traité de novateur, et en effet il semble bien l'être parfois dans son poème satiro-épico-comique de la *Panhypocrisiade* (1819), et dans son *Pinto*, sorte d'esquisse d'un drame historique; mais il a toujours protesté de son respect inaltérable pour les conventions, les règles, les unités de la tradition classique; il a attaqué sans relâche les romantiques et il a refusé sa voix à Victor Hugo, lorsque celui-ci s'est présenté à l'Académie.

Mais un rapide coup d'œil sur l'état des différents

1. *Correspondance*, I, 97 (19 févr. 1820).

genres littéraires à cette époque nous en dira plus que cette confusion de noms et d'œuvres pour la plupart oubliés. Le roman n'existe pas encore comme genre et il ne prendra une forme littéraire que vers 1825. L'épopée continue à être ce qu'elle a été sous le premier Empire; ce sont les mêmes œuvres, les mêmes auteurs; et malgré de louables efforts et de véritables bonnes volontés la France cherche vainement à se donner une « poésie d'histoire »; le souffle manque, et la langue est désespérément lourde et banale. Aussi quelques critiques mettent-ils alors en doute la possibilité même d'un pareil genre en France; et la plupart reconnaissent que « la poésie épique est à naître [1] ».

Si l'on veut chercher ce qu'est à cette époque la poésie lyrique, il suffit de se rappeler quels sont les écrivains qu'on pourrait à la rigueur ranger dans ce chapitre; les seuls noms qui viennent à l'esprit sont ceux des innombrables auteurs de pièces légères qui ne cessent de marcher sur les traces de Parny et de Lebrun; on se rend compte tout de suite combien ils sont loin du lyrisme. Le plus original d'entre eux, Béranger, bien que sa poésie s'inspire de hauts sentiments patriotiques, puise sa matière dans les circonstances quotidiennes, et soit très individuelle, c'est-à-dire bien qu'elle réunisse les conditions extérieures de la poésie lyrique, Béranger ne peut à aucun titre réclamer une place aux côtés de Hugo et de Lamartine.

Le théâtre enfin dont l'évolution commence à peine alors et dont les premières tentatives, comme nous le montrerons sous peu, sont encore très timides, est si déchu, que les classiques eux-mêmes constatent la nécessité d'un changement : « Notre théâtre, dit Brifaut,

1. *Globe*, 10 février 1825.

est menacé d'une chute prochaine; auteurs, acteurs et public, tout est prêt à lui manquer[1] ». Malgré le goût des écrivains pour les sujets d'histoire nationale, la tragédie est profondément embourbée dans l'ornière tracée par le XVIIe et le XVIIIe siècle : c'est partout la même froideur et la même monotonie, le même caractère abstrait; toutes les pièces semblent du même auteur et aucune ne laisse entrevoir un véritable poète. La comédie, de son côté, s'obstine, par ses sujets et ses procédés, à être d'une frivolité désespérante; ou bien elle tourne au vaudeville, ou bien elle se contente de ridiculiser les mœurs d'âges passés ou les petits travers de la société contemporaine. On sent que la forme est épuisée et que « le temps est venu de changer les formes du théâtre[2] ». Déjà d'ailleurs le vieux cadre craque et le nouveau moule se prépare.

Donc dans les premières années de la Restauration, le pseudo-classicisme que la littérature a hérité de Delille est le maître. Pourtant, comme nous l'avons vu, il y a dans l'air un certain nombre d'influences politiques et littéraires qui commencent à se manifester par endroits; dès ce moment il y a des novateurs bien timides, il est vrai, mais novateurs cependant. A côté du pseudo-classicisme, maître et souverain, il y a des tendances romantiques.

VI

C'est par le théâtre et par la poésie lyrique que se fait la réforme.

Dès le début du XIXe siècle, le théâtre commençait à ressentir les premiers symptômes de sa prochaine transformation. Dans *l'Allemagne*, Mme de Staël avait attaqué

1. *Lycée français*, I, 23 (1819).
2. *Globe*, 10 février 1825.

les unités de lieu et de temps, ne conservant que celle d'action; elle s'était élevée contre la pompe des alexandrins et avait conseillé à la tragédie moderne de s'inspirer avant tout de l'histoire nationale. Schlegel, dans son *Cours de littérature dramatique*, traduit dès 1814, avait mené le même combat avec plus d'acharnement et donné par avance l'esquisse du drame nouveau. Dès 1823, Shakespeare était joué en France, sans grand succès, il est vrai, par des acteurs anglais. Bientôt ce mouvement d'idées commence à se répercuter à la scène. Casimir Delavigne débute par les très classiques *Vêpres siciliennes* (1819); mais, avec *le Paria* (1821), il se dégage très sensiblement de la formule vieillie de la tragédie, en y introduisant l'exotisme et le pittoresque, en y insufflant une véritable inspiration révolutionnaire, enfin en mêlant à sa pièce des parties lyriques. Plus novateur encore dans ses comédies : *les Comédiens* (1820) et *l'École des vieillards* (1822), il donne des types de la comédie bourgeoise, et même, dans la seconde de ces pièces, il laisse parfois entrevoir quelque chose de ce que sera le drame bourgeois. Plus oublié que lui, Pierre Lebrun a été plus hardi : dans sa *Marie Stuart* (1820), imitée de Schiller, il ose changer deux fois le lieu de l'action, bien qu'il la fasse se dérouler tout entière dans un même palais; dans *le Cid d'Andalousie*, il change à chaque acte le lieu de la scène; il introduit le pittoresque du décor, le cadre romantique et même déjà quelques-uns des types dont est riche le drame de Hugo, de Vigny et de Dumas. Or *le Cid d'Andalousie* est de 1825, la *Préface de Cromwell* est de 1827.

Mais cette rénovation est surtout sensible dans la poésie lyrique; avant Lamartine il y a Casimir Delavigne, avant la publication des *Méditations*, il y a l'apparition des poésies d'André Chénier.

Nous avons réservé jusqu'ici Casimir Delavigne, bien qu'il date comme écrivain des premières années de la Restauration; c'est en effet en 1818 qu'il a commencé à publier ses *Messéniennes*, mais par de nombreux traits il est en avance sur son temps. D'ailleurs la forme de sa poésie est encore très profondément classique; chez lui abondent les souvenirs mythologiques (les bosquets de Gnide, l'Amour, Mars, Vénus, etc.) et les souvenirs classiques (Tyrtée, Léonidas, etc.); il emploie sans cesse l'apostrophe, l'amplification, la prosopopée, la périphrase, la comparaison, l'épithète de nature, le mot noble; il ne dit pas soldats, mais guerriers, il écrit cohortes et non troupes, esquif et non barque. Enfin les *Messéniennes*, les premières du moins, sont franchement prosaïques et tout à fait dans le ton des productions pseudo-classiques d'alentour. Mais le talent de Casimir Delavigne ne tarde pas à se dégager; peu à peu son vers s'affermit et sa strophe prend plus de couleur; il renonce à la tradition trop étroite, et dans son discours de réception à l'Académie française (1825), il condamne le fanatisme des règles et demande qu'on introduise en littérature une « audace réglée par la raison ». Mais c'est pour le fond qu'il est vraiment novateur : il a fait de la poésie une arme, il l'a régénérée par le sentiment patriotique et libéral qui a été sa principale inspiration. Au début ce sentiment est moins du bonapartisme proprement dit que de la haine contre l'étranger; Casimir Delavigne évoque et entoure de tout son respect et de tout son amour les souvenirs glorieux de la France, Jeanne d'Arc aussi bien que Napoléon; et au nom de tous ces souvenirs il fait entendre un chaleureux appel à la concorde. Il est libéral, mais il condamne les républicains aussi bien que les ultras. C'est ce même libéralisme déjà plus accentué qui est la base même de son philhel-

les unités de lieu et de temps, ne conservant que celle d'action; elle s'était élevée contre la pompe des alexandrins et avait conseillé à la tragédie moderne de s'inspirer avant tout de l'histoire nationale. Schlegel, dans son *Cours de littérature dramatique*, traduit dès 1814, avait mené le même combat avec plus d'acharnement et donné par avance l'esquisse du drame nouveau. Dès 1823, Shakespeare était joué en France, sans grand succès, il est vrai, par des acteurs anglais. Bientôt ce mouvement d'idées commence à se répercuter à la scène. Casimir Delavigne débute par les très classiques *Vêpres siciliennes* (1819); mais, avec *le Paria* (1821), il se dégage très sensiblement de la formule vieillie de la tragédie, en y introduisant l'exotisme et le pittoresque, en y insufflant une véritable inspiration révolutionnaire, enfin en mêlant à sa pièce des parties lyriques. Plus novateur encore dans ses comédies : *les Comédiens* (1820) et *l'École des vieillards* (1822), il donne des types de la comédie bourgeoise, et même, dans la seconde de ces pièces, il laisse parfois entrevoir quelque chose de ce que sera le drame bourgeois. Plus oublié que lui, Pierre Lebrun a été plus hardi : dans sa *Marie Stuart* (1820), imitée de Schiller, il ose changer deux fois le lieu de l'action, bien qu'il la fasse se dérouler tout entière dans un même palais; dans *le Cid d'Andalousie*, il change à chaque acte le lieu de la scène; il introduit le pittoresque du décor, le cadre romantique et même déjà quelques-uns des types dont est riche le drame de Hugo, de Vigny et de Dumas. Or *le Cid d'Andalousie* est de 1825, la *Préface de Cromwell* est de 1827.

Mais cette rénovation est surtout sensible dans la poésie lyrique; avant Lamartine il y a Casimir Delavigne, avant la publication des *Méditations*, il y a l'apparition des poésies d'André Chénier.

Nous avons réservé jusqu'ici Casimir Delavigne, bien qu'il date comme écrivain des premières années de la Restauration; c'est en effet en 1818 qu'il a commencé à publier ses *Messéniennes*, mais par de nombreux traits il est en avance sur son temps. D'ailleurs la forme de sa poésie est encore très profondément classique; chez lui abondent les souvenirs mythologiques (les bosquets de Gnide, l'Amour, Mars, Vénus, etc.) et les souvenirs classiques (Tyrtée, Léonidas, etc.); il emploie sans cesse l'apostrophe, l'amplification, la prosopopée, la périphrase, la comparaison, l'épithète de nature, le mot noble; il ne dit pas soldats, mais guerriers, il écrit cohortes et non troupes, esquif et non barque. Enfin les *Messéniennes*, les premières du moins, sont franchement prosaïques et tout à fait dans le ton des productions pseudo-classiques d'alentour. Mais le talent de Casimir Delavigne ne tarde pas à se dégager; peu à peu son vers s'affermit et sa strophe prend plus de couleur; il renonce à la tradition trop étroite, et dans son discours de réception à l'Académie française (1825), il condamne le fanatisme des règles et demande qu'on introduise en littérature une « audace réglée par la raison ». Mais c'est pour le fond qu'il est vraiment novateur : il a fait de la poésie une arme, il l'a régénérée par le sentiment patriotique et libéral qui a été sa principale inspiration. Au début ce sentiment est moins du bonapartisme proprement dit que de la haine contre l'étranger; Casimir Delavigne évoque et entoure de tout son respect et de tout son amour les souvenirs glorieux de la France, Jeanne d'Arc aussi bien que Napoléon; et au nom de tous ces souvenirs il fait entendre un chaleureux appel à la concorde. Il est libéral, mais il condamne les républicains aussi bien que les ultras. C'est ce même libéralisme déjà plus accentué qui est la base même de son philhel-

lénisme, en 1824; et sur ce point encore Delavigne devance de quelques années ses contemporains, particulièrement Victor Hugo. Quelle que soit la valeur des *Messéniennes*, on ne peut nier que, en introduisant des sentiments aussi vibrants et aussi passionnés dans le domaine de la littérature, il a apporté quelque chose de réellement nouveau à la poésie du XIXe siècle.

Vers le même temps paraissaient les œuvres d'André Chénier (1819) et tout de suite son nom était adopté avec enthousiasme par le parti catholique, par les jeunes romantiques. Aussi le considère-t-on d'ordinaire comme un des précurseurs du mouvement romantique. La vérité est que s'il trouva de si chauds admirateurs dans le parti royaliste et religieux, c'est que, sous l'influence de Chateaubriand, de Henri de Latouche et de bien d'autres, il s'était formé une sorte de légende sur Chénier; de ce philosophe, de ce républicain, on avait fait un beau jeune homme mourant sous la main des bourreaux pour son Dieu et pour son Roi. Aussi fut-il adopté et imité avec fureur; mieux encore, il fut invoqué comme maître, et c'était avec une apparence de raison que Baour-Lormian, dans sa comédie *le Classique et le Romantique* (1825), faisait adresser par le romantique cette apostrophe au classique : « Vous, vous datez d'Homère et nous d'André Chénier[1] ». Mais cela n'empêche pas qu'il n'y ait là une véritable erreur; André Chénier est profondément un homme du XVIIIe siècle, et il s'oppose nettement aux influences que nous avons eu occasion de signaler précédemment; par son athéisme, ses idées philosophiques et sa conception sensuelle et païenne de l'amour, il s'oppose à Rousseau et à Chateaubriand, et il est encore leur adversaire par son style tout à fait

1. P. 17.

inspiré de Lebrun et de Delille. C'est un classique, et cela d'ailleurs n'échappa pas à quelques critiques d'alors : Brifaut le met au rang de Bertin et de Parny, et Victor Hugo, donnant au mot romantisme un sens vague d'originalité, l'appelle un « romantique parmi les classiques ». Si donc Chénier a exercé une certaine influence sur le mouvement romantique à son début, ce n'est que par l'action, à vrai dire très énergique, qu'il a eue sur le rythme, sur la facture du vers, sur l'harmonie du style, et par le coup de fouet, par le désir d'émulation que donna aux poètes de 1819 l'apparition, si longtemps retardée, d'un vrai génie et d'un grand poète.

C'est ainsi que nous devons à André Chénier les premières poésies d'Alfred de Vigny, qui en 1824 a publié les *Poèmes antiques*, *le Trappiste* et *Eloa*; et la preuve qu'André Chénier n'est à aucun titre un précurseur du romantisme, c'est qu'à son début, Vigny, qui s'inspire de lui, n'a absolument rien d'un romantique; on reconnaît chez lui, très vif, le sentiment païen de la volupté qui se fait jour même à travers l'inspiration biblique d'*Eloa*; en outre son vers, comme celui de Chénier, est très classique, mais infiniment plus pur et plus harmonieux que celui de la plupart des poètes ses contemporains; cela fait de lui si l'on veut un novateur, mais cela ne peut nullement le rattacher au parti romantique auquel il n'appartient alors que par ses opinions royalistes et religieuses.

VII

Nous arrivons enfin à Lamartine, au véritable novateur de cette période. Les *Méditations* ont paru dès 1820 et trois ans après suivent les *Nouvelles Méditations*. L'apparition de ce petit volume en mars 1820 annonce

une véritable révolution poétique, révolution que plus tard Lamartine lui-même a très bien caractérisée dans son *Discours sur les Destinées de la poésie* (1834) : « Avant moi, dit-il, il fallait avoir un dictionnaire mythologique sous son chevet, si l'on voulait rêver des vers. Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nomme la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature. » C'était là cet élargissement de la poésie, cette extension de son domaine, qui devait être l'œuvre de la littérature nouvelle.

La poésie des *Méditations* est absolument personnelle. Lamartine renonce aux genres impersonnels qu'il avait cultivés dans ses premiers essais, et ses vers nous disent désormais l'impression que produisent en lui les événements contemporains publics ou privés; il nous fait assister à quelques-unes de ses méditations intérieures; c'est là d'ailleurs le titre de son livre, titre aussi nouveau que la chose elle-même; il frappa, il étonna, il fut même blâmé. Loyson déclara qu'il aurait préféré voir le poète intituler son recueil : *Discours*, *Odes*, *Stances*, ou encore *Élégies*. Ce reproche n'a l'air que d'une simple querelle de mots; c'est au fond un véritable conflit de doctrines. En effet le titre même que Lamartine donnait à son volume indiquait clairement le caractère personnel et intime de sa poésie, et au contraire le titre que prétendait lui imposer Loyson démontrait, d'une manière détournée mais très nette, que, pour les pseudo-classiques, les vers d'un poète ne devaient avoir aucune personnalité; on leur refusait un nom, signe distinctif de leur individualité; ils n'avaient droit à l'existence qu'en tant qu'ils rentraient dans

quelques-unes des catégories prévues par la loi, par les règles de l'art. Des pièces de vers qui n'avaient point leur état civil, rédigé suivant les formes ordinaires et prescrites, tombaient sous le coup d'une accusation de vagabondage.

Les *Méditations* de Lamartine avaient en effet ce caractère éminemment personnel et individuel qui fait qu'une œuvre échappe aux classifications jusque-là établies; « elles expriment des sentiments que l'auteur a connus; elles sont vraies en ce sens qu'elles sont sincères [1] »; et cela se voit, ne serait-ce que par les sujets qu'elles traitent. Les *Méditations* portent sur tout ce que la vie de Lamartine a de plus intéressant, de plus intime, de plus passionnant; sur ses lectures (Byron); sur ses souvenirs, — et le voyage en Italie lui inspire *Ischia* comme le séjour à Aix et l'aventure d'Elvire lui font écrire *le Lac*. Il médite aussi sur ses sentiments religieux; il nous les peint lorsqu'ils sont traversés par le doute et le pessimisme (*le Désespoir*) ou lorsque le respect de la religion vient en lui dompter la désespérance (*la Foi*). Il nous dit ses impressions de malade qui a cru plusieurs fois mourir, et de là naît ce sentiment de la brièveté de la vie et cette idée de la mort embellie par la croyance à l'immortalité chrétienne qui emplissent ses premières poésies. Il nous parle enfin de ses amours, et toutes ces réflexions, ces impressions, ces « méditations » sont dominées par une haute philosophie religieuse, si bien que chez lui l'amour prend un caractère tout autre que dans les poésies badines ou érotiques de l'époque impériale; il le transforme, comme Chateaubriand, par le sentiment religieux. Comme Chateaubriand aussi il donne à ce sentiment religieux et à ces méditations

1. *Globe*, 12 mars 1825.

multiples un cadre, la nature; elle lui semble la consolatrice de toute douleur, et son calme, sa paix, son immutabilité, son caractère divin lui paraissent faits pour apaiser les souffrances toujours renouvelées de l'homme et le consoler de sa destinée sans cesse changeante.

Par la forme, Lamartine est encore très classique, si du moins on le compare à ce que seront bientôt les romantiques; et cela s'explique très facilement si nous nous rappelons quelle a été son éducation et quels ont été ses premiers essais. Mais il se fait remarquer dès lors, d'une manière éclatante, sur le devant de la scène poétique par un sentiment puissant du rythme et de l'harmonie qu'avant lui on ne trouve nulle part à un tel degré, pas même dans Chénier.

Il a été accepté avec bienveillance par les classiques proprement dits, avec enthousiasme par les jeunes auteurs qui, sous son influence, allaient décidément devenir les romantiques. Les salons royalistes de l'époque lui font une véritable apothéose; Victor Hugo s'écrie : « Voici donc enfin des poèmes qui sont d'un poète, des poésies qui sont de la poésie [1] », et Vigny, bien plus tard, se remémorant des souvenirs de jeunesse, confie ceci à son *Journal* : « Je n'ai jamais lu deux... *Méditations* de Lamartine sans sentir couler des larmes dans mes yeux. Quand je les lis tout haut, les larmes coulent sur ma joue. Heureux quand je vois d'autres yeux encore plus humides que les miens! larmes bienheureuses, larmes d'admiration et d'amour [2]. ».

« La littérature est à la veille d'un 18 brumaire, disait, en 1825, le *Globe* [3]; mais Dieu sait où est Bona-

1. *Littérature et philosophie mêlées*, I, 92.
2. *Journal d'un poète*, p. 64.
3. Numéro du 17 mai 1825.

parte! *Exoriare aliquis!* » En 1825, en effet, la littérature contenait en germe, ou même déjà en fleur, tous les éléments de la littérature du lendemain : le libéralisme poétique où va se réfugier le romantisme échappé des mains des ultras, l'inspiration religieuse et philosophique, l'amour du moyen âge, les désirs d'une action sociale et politique, l'individualisme absolument libre du poète, le philhellénisme et le bonapartisme, le commencement de la réforme du théâtre. Or si l'on songe que Victor Hugo, en 1825, a vingt-trois ans, et que, par conséquent, il a grandi et s'est développé au milieu de tous ces courants divers, il ne se peut pas qu'il n'y ait ressenti des influences capitales, lui surtout dont l'âme se trouvait, ainsi qu'il l'a dit :

Mise au centre de tout comme un écho sonore.

CHAPITRE V

VICTOR HUGO DE 1822 A 1830

Les précédentes études ont montré quelles étaient, en 1822 et, plus précisément, au moment de la publication des *Odes et Poésies diverses*, les idées politiques et religieuses de Victor Hugo, ses tendances et ses admirations littéraires. Royaliste et même ultra convaincu, déjà protégé par les Tuileries, il s'abrite, en littérature, sous le grand nom de Chateaubriand; et les traits originaux qui distinguent le jeune poète ne sont en rien exclusifs des théories du classicisme. Nous n'insisterons pas sur ce double point; mais, avant de montrer comment, partant de là, le poète s'est développé et transformé, nous devons nous arrêter à deux faits d'ordre tout personnel, qui nous feront mieux connaître, pour ainsi parler, sa figure intime : je veux dire la mort de Mme Hugo en 1821, et le mariage de Victor en 1822.

I

Mme Hugo avait repris ses fils à leur sortie de la pension Cordier, en août 1818, et avait toujours gardé avec elle les deux plus jeunes. Une certaine rudesse

s'accordait chez elle avec un amour maternel presque passionné; elle s'intéressait à leurs travaux, les conseillait, les dirigeait, avec d'autant plus de conviction qu'à ses yeux ils étaient toujours des enfants. La douleur de Victor, à la mort de sa mère, fut profonde : « Vous n'avez pas connu, monsieur le comte, écrivait-il quelques semaines après à Jules de Rességuier, cette noble mère, dont je ne vous parle pas, parce que je ne saurais vous en parler dignement, mais je ne doute pas que vous ne partagiez ma douleur, et vous me plaindrez beaucoup si vous me plaignez comme je vous aime. » Il lui disait encore, le 7 novembre 1821 : « Vous qui n'avez pas connu ma noble et admirable mère, vous ignorez tout ce que j'ai perdu, mais vous ne pouvez rien imaginer qui ne soit au-dessous de la vérité [1] ». Cette perte lui fut rendue plus sensible encore par la conduite du général Hugo qui, séparé de sa femme depuis 1815, régularisa par un second mariage, le 20 juillet 1821, une liaison déjà ancienne. Et la rupture fut complète, quand Victor, ainsi que ses frères, eut refusé la pension que lui offrait son père, s'il consentait à choisir une carrière plus sérieuse que celle des lettres.

Victor Hugo se trouvait ainsi livré à ses propres forces; il se sentit d'abord accablé; et la lettre du 14 août, à Saint-Valry [2], nous le montre en proie au plus sombre découragement. Mais son énergie reprit bientôt le dessus; et c'est au moment où il se trouve presque sans ressources, sans appui, presque inconnu encore, qu'il demande à M. Foucher la main de sa fille Adèle.

Le *Témoin* fournira tous les renseignements nécessaires sur la famille Foucher, sur ses anciennes rela-

1. *Corresp.*, I, p. 17 et 23.
2. Biré, p. 233.

tions avec la famille Hugo [1], sur les événements matériels qui signalent l'amour des deux jeunes gens, de 1819 à 1822; on trouvera d'autres détails intéressants dans les introductions de M. Paul Meurice aux diverses séries de lettres, qu'ils échangèrent à cette époque [2]. Nous nous réservons d'insister sur le caractère et l'état d'esprit de Hugo, d'après les documents que nous possédons et plus particulièrement d'après cette correspondance.

Les premières *Lettres à la Fiancée* sont datées de 1819 : Victor Hugo n'a encore que dix-sept ans. Déjà, on est frappé de sa gravité ingénue, de l'accent tout viril avec lequel il s'exprime. Dans ces lettres où la passion n'est pas exempte d'emphase, Victor s'abandonne constamment à la volonté de celle qu'il aime; il est sincère sans doute, mais à chaque formule de soumission, on sent bien que malgré tout c'est lui qui la dirigera, que c'est lui qui la dirige, et qu'il n'offre d'obéir que parce qu'il est déjà le maître. Pas un moment il ne désespère; pourtant, il possède, à la mort de sa mère, 800 francs pour toute fortune; il n'a pour vivre que le produit de sa plume, et les Foucher ne lui donneront Adèle que le jour où sa situation sera moins précaire. Son indomptable énergie s'affirme à chaque nouvel obstacle, pendant ces deux années — de la mort de Mme Hugo jusqu'en octobre 1822 — d' « une existence active, haletante et fiévreuse, pleine de rêves, d'espérances et d'inquiétudes [3] ». « Rien n'est désespéré, écrivait-il, et un petit échec n'abat pas un grand courage. Je ne me dissimule ni les incertitudes ni même les menaces de l'avenir; mais j'ai appris d'une mère forte qu'on peut maîtriser les événements. Bien des gens marchent d'un pas tremblant sur un sol

1. *Témoin*, I, p. 13 et suiv.
2. Lettres à la Fiancée, *Grande Revue*, 1er nov.-1er déc. 1900.
3. *Témoin*, II, p. 30.

ferme ; quand on a pour soi une conscience tranquille et un but légitime, on doit marcher d'un pas ferme sur un sol tremblant [1]. » Enfin, le succès très honorable des *Odes et Poésies diverses*, surtout la pension de 1 000 francs que le roi lui assigna sur sa cassette particulière, la persévérance de l'amoureux qui poursuivit jusqu'à Dreux la famille de sa fiancée, déterminèrent les Foucher à consentir au mariage. Le général Hugo, auquel Victor n'avait pas sans appréhension demandé son consentement, l'accorda. Si l'on se rappelle que Victor aimait depuis longtemps sa future femme ; que, dès 1819, ils s'étaient en quelque façon promis l'un à l'autre ; que, depuis la mort de Mme Hugo, toutes les pensées, toute l'énergie du jeune poète tendaient à ce but unique, on comprendra mieux, avec son caractère de passion profonde et contenue, cette lettre qu'il adressait à La Mennais, le 1er septembre 1822, et qui semble, à chaque phrase, devoir se transformer en hymne d'allégresse et de reconnaissance [2] :

« Il faut que je vous écrive, mon illustre ami ; je vais être heureux. Il manquerait quelque chose à mon bonheur si vous n'en étiez le premier informé. Je vais me marier. Je voudrais plus que jamais que vous fussiez à Paris pour connaître l'ange qui va réaliser tous mes rêves de vertu et de félicité. Je n'ai point osé vous parler jusqu'ici de ce qui remplit mon existence. Tout mon avenir était encore en question, et je devais respecter un secret qui n'était pas le mien seulement. Je craignais d'ailleurs de blesser votre austérité sublime par l'aveu d'une passion indomptable, quoique pure et innocente. Mais aujourd'hui que tout se réunit pour me

1. *Témoin*, II, p. 30-31.
2. *Corresp.*, I, p. 30-31.

faire un bonheur selon ma volonté, je ne doute pas que tout ce qu'il y a de tendre dans votre âme ne s'intéresse à un amour aussi ancien que moi, à un amour né dans les premiers jours de l'enfance et développé par la première affliction de la jeunesse.

« VICTOR-M. HUGO. »

Le mariage eut lieu à Saint-Sulpice le 12 octobre 1822; Hugo avait pour témoins Alfred de Vigny et Biscarrat, son ancien maître d'études de la pension Cordier. Dès lors, le poète s'étant créé selon son cœur un foyer, réconcilié avec son père, mis à l'abri du besoin par l'hospitalité que les Foucher accordaient au jeune ménage, par son talent précoce et par la générosité royale, va se remettre au travail avec un nouveau courage, par besoin, par ambition, et pour la satisfaction de ses dons naturels qui désormais pourront s'épanouir librement.

II

Il nous faut revenir de quelques mois en arrière, pour nous occuper du premier recueil de Victor Hugo, les *Odes et Poésies diverses*, qui parut en juin 1822. C'est à la préparation de cette édition qu'il avait employé les premiers mois de l'année[1]. Le succès du livre fut un peu lent à s'affirmer, et la critique se montra d'abord fort dédaigneuse : « Nos journalistes, écrivait Hugo le 20 juillet, n'ont point encore honoré d'un article mon pauvre recueil.... En attendant, le volume se vend bien au-delà de mes espérances, et j'espère songer, avant peu, à une nouvelle édition[2]. » Malgré cette seconde édi-

1. Lettre à Rességuier, 19 avril, *Corresp.*, I, p. 29-30.
2. *Ibid.*

tion, qui eut lieu en décembre, sous le titre d'*Odes*; malgré le suffrage de Louis XVIII, malgré les vingt-cinq exemplaires de cette seconde édition, destinés à ses bibliothèques particulières, pour lesquels le roi fait souscrire, l'*Annuaire historique et universel pour 1822* de Lesur peut faire le bilan de l'année littéraire en ces termes : « Entre quatre à cinq autres publications en vers, on a remarqué un poème didactique en quatre chants, l'*Art historique*, d'un anonyme dont les vers sont faciles, pleins de sens, de raison et d'une élégante simplicité, et un recueil d'*Odes et Poésies diverses*, de M. Victor Hugo, d'un style chaud, vigoureux, mais surtout trois nouvelles *Messéniennes* de M. Casimir Delavigne ».

Les préfaces de ces deux éditions de 1822 ont été déjà étudiées dans un chapitre précédent; nous ne ferons donc sur elles que quelques brèves remarques. Ni dans l'une ni dans l'autre, Hugo ne songe un seul instant à se poser en novateur; il dit bien, en juin : « Il a semblé à l'auteur que les émotions d'une âme n'étaient pas moins fécondes pour la poésie que les révolutions d'un empire »; mais une telle proposition ne pouvait étonner ceux qui depuis deux ans lisaient Lamartine. — En décembre, il reconnaît deux sources d'inspiration poétique : la vie intérieure du poète, l'histoire nationale de son pays. Si le premier domaine est celui de Lamartine, le second est incontestablement, pour le public de 1822, celui de C. Delavigne; il l'est encore en 1825 pour Ch. de Rémusat[1]. Hugo critique vivement les procédés de l'ode chez ses prédécesseurs (on a vu plus haut qu'il les avait parfois imités, qu'il était tombé dans les mêmes défauts qu'eux); mais il faut songer encore que l'auteur des

1. Le *Globe*, I, n° 68, p. 333, 12 février 1825.

Méditations, deux ans avant la préface des *Odes*, avait renoncé à ces procédés, avait évité ces défauts. — Je n'ai pas l'intention de démontrer ici que les idées de Hugo manquent d'originalité; mais je crois qu'il faut se défier du ton un peu tranchant du jeune poète, qui découvre des choses déjà découvertes, ou semble se figurer qu'il les découvre. Car sans doute ce n'est qu'une apparence, et sa pensée vraie s'exprime en cette phrase : « Au reste, ce qu'il désire avant tout, c'est qu'on ne lui croie pas la prétention de frayer une route ou de créer un genre ».

Comment ce conservateur décidé a-t-il écrit *Han d'Islande*?

Han d'Islande fut publié dans la première quinzaine de février 1823; Victor Hugo avait commencé d'écrire ce roman non pas en 1820, comme le prétend Sainte-Beuve, non pas même en mai 1821, comme le rapporte le *Témoin* [1], mais bien plutôt, d'après une lettre adressée à Vigny [2], en mars ou en avril de la même année. Son travail fut interrompu par la mort de Mme Hugo; et, sans cesser d'y songer [3], il ne se remit à *Han d'Islande* qu'après son mariage, vers la fin de 1822.

Une lettre, citée par le *Témoin* [4], nous renseigne avec assez de précision sur les intentions et les prétentions de l'auteur de *Han d'Islande*. Le livre est en quelque façon la confidence de ce que Victor Hugo n'osait confier à personne; c'est son propre amour qu'il raconte; ce sont ses espérances, ses regrets, ses craintes qu'il veut épancher. Il se console d'être séparé de celle qu'il aime, en la représentant comme « l'idéal de toutes les

1. II, 40.
2. *Corresp.*, I, p. 15.
3. Le *Témoin*, II, p. 25.
4. II, p. 40.

imaginations fraîches et poétiques »; il place à côté d'elle un jeune homme, non tel qu'il est lui-même, mais tel qu'il voudrait être. — Tels sont les deux principaux personnages du roman; et « ce roman était un long drame dont les scènes étaient des tableaux, dans lesquels la description suppléait aux décorations et aux costumes. Du reste, tous les personnages se peignaient par eux-mêmes; c'était une idée que les compositions de Walter Scott m'avaient inspirée, et que je voulais tenter dans l'intérêt de notre littérature. »

Le fond du roman était aussi banal que possible : le chevalier félon a enfermé la princesse dans un donjon inaccessible; le bon chevalier la délivre et l'épouse. Cela, c'est l'essentiel du livre, selon V. Hugo lui-même, et c'est dans la conduite de ce récit qu'il a suivi et imité Walter Scott. Mais on pourrait soutenir qu'ici l'essentiel n'est que l'accessoire; que le héros du roman est bien celui qui lui donne son nom, et que, bien plus que les pâles amours d'Ethel et d'Ordener, l'anthropophage qui boit dans un crâne, l'ours blanc, la morgue de Drontheim, le bourreau et les pendaisons, attirent, et non sans brutalité, l'attention du lecteur. Et cela, V. Hugo ne l'avait pas emprunté à Walter Scott, mais à un autre romancier anglais, Maturin, l'auteur alors très en vogue de *Bertram*, de *Melmoth*, de *Montorio*, qui avait mis à la mode le « genre frénétique ». Il imitait aussi Nodier qui, en 1820, avait fait paraître *Lord Ruthwen ou les Vampires*. Si l'on pense qu'au même moment, Hugo écrivait *Louis XVII* et *Jéhovah*, que pendant plusieurs années encore il devait refuser tout sens à l'expression de « romantique », on ne laissera pas d'être quelque peu étonné, de voir le défenseur irréductible des théories classiques écrire un roman comme *Han d'Islande*.

III

Quoi qu'il en soit, le roman n'obtint du grand public qu'un accueil assez froid, puisque des douze cents exemplaires mis en vente en février, cinq cents restaient encore en magasin au mois de mai. La critique libérale, de son côté, n'épargna pas l'auteur anonyme de *Han d'Islande*, et profita de l'occasion pour malmener un ultra, — chacun sachant à quoi s'en tenir sur cet anonymat vite dévoilé. Un rédacteur du *Mercure du XIXe siècle*, Léon Thiessé, lui consacra un article très sévère[1]. En revanche, il fut soutenu, dans cette aventure, par la presse ultra-royaliste; parmi les critiques du parti, Nodier, dans la *Quotidienne* du 12 mars 1823, jugea l'œuvre sans complaisance, mais avec d'habiles éloges et une bienveillance marquée, qui satisfirent pleinement le jeune auteur[2]. Victor Hugo alla remercier Charles Nodier, et c'est alors que les deux écrivains se connurent; ils arrivèrent très vite à l'intimité. La même année 1823 les vit tous deux à la *Muse française*, revue que venaient de fonder Soumet, Guiraud, Émile Deschamps, Ad. de Saint-Valry. Tous ces poètes étaient à l'occasion des critiques; Victor Hugo, qui inséra dans leur revue l'*Ode à mon père* et *la Bande Noire*, y fit paraître aussi plusieurs articles en prose, parmi lesquels doivent être signalés une étude sur le *Quentin Durward* de Walter Scott, et un essai *Sur Georges Gordon, Lord Byron*. V. Hugo les a reproduits plus ou moins fidèlement dans *Littérature et Philosophie mêlées*.

1. Biré, p. 293-294.
2. Voir Extraits de l'article, *Témoin*, II, 71.

Parmi les nombreux collaborateurs de la *Muse française*, souvent très différents d'idées et de tendances, un petit groupe se ralliait autour de Charles Nodier. Outre ceux que nous avons déjà cités plus haut, c'étaient Jules de Rességuier, Vigny, Gaspard de Pons, Jules Lefèvre, Guttinger, Chênedollé et Delphine Gay. Ce Cénacle de 1824 offrait le caractère d'un groupe de transition; à côté des jeunes poètes, on y trouvait des hommes appartenant à la génération précédente, classiques évoluant vers le romantisme naissant. Il était, de plus, franchement royaliste et religieux; la haine de la révolution était le mot d'ordre, comme le mépris de la « vulgarité » libérale. Enfin, tous professent le culte du moyen âge; tous ils chantent, ou du moins, tous ils goûtent « la chevalerie dorée, le joli moyen âge de châtelaines, de pages et de marraines; le christianisme de chapelles et d'ermites, les pauvres orphelins, les petits mendiants, qui faisaient fureur et se partageaient le fond général des sujets, sans parler des innombrables mélancolies personnelles[1] ».

Il était intéressant d'indiquer en quelques mots les allures de ce Cénacle, qui ne fut pas sans modifier les idées de Hugo. Mais à côté de cette influence collective, une influence personnelle fut sans doute beaucoup plus puissante sur lui : ce fut celle du chef du Cénacle, de Nodier lui-même. Charles Nodier avait alors quarante-quatre ans; depuis longtemps déjà, il combattait le bon combat en faveur des nouvelles doctrines. Sans parler de son *Dictionnaire des Onomatopées* où, dès 1805, il jugeait les métaphores usées des classiques, il suffira de citer ses romans : *Jean Sbogar* (1818), imité de Walter

1. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, I, p. 410. — Biré, p. 326.

Scott, *Smarra ou les Démons de la Nuit* (1821), *Trilby* (1822), auxquels on ajouterait encore *Lord Ruthwen*[1] (1820); ses drames, joués en 1820 et 1821 à la Porte-Saint-Martin, *le Vampire, Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand,* — pour faire pressentir l'influence qu'il a exercée sur Hugo dans le domaine du roman, et d'une façon plus lointaine dans celui du drame. Enfin, dès 1820, dans son introduction aux *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*, Nodier n'annonçait-il pas *la Bande Noire*, en faisant l'apologie de l'architecture gothique, et en défendant nos vieux monuments contre la pioche des démolisseurs? Et Nodier, pas plus que devant ces démonstrations expressives, ne reculait devant les déclarations de principes. Dans son feuilleton sur *Han d'Islande*[2], il pose franchement l'opposition des classiques et des romantiques, ne laisse aucun doute sur ses préférences personnelles, semble même vouloir compromettre Victor Hugo aux yeux du parti adverse pour l'attirer plus franchement dans le bon parti.

Mais Victor Hugo refusait de s'engager à fond; et lorsqu'en mars 1824, il publia chez Ladvocat ses *Nouvelles Odes* (vingt-quatre pièces composées en 1823, quatre en 1824), la préface qu'il mit en tête du recueil dut paraître, à tel membre du Cénacle, bien timide, et presque réactionnaire. Quel est le grand reproche qu'adresse à son public le jeune poète? d'avoir refusé de le suivre? Tant s'en faut. « Il a eu la douleur de voir ses principes littéraires, qu'il croyait irréprochables, calomniés ou du moins mal interprétés. » Entendez : on l'a traité de romantique; aussi veut-il se mettre « à l'abri de tout soupçon d'hérésie dans la querelle

1. Cf. *supra*.
2. *Quotidienne*, 12 mars 1823.

qui divise aujourd'hui le public lettré ». Se dira-t-il donc classique? non; car il n'y a ni classiques ni romantiques; car ces deux partis qui « s'obstinent à ne pas parler la même langue », verraient vite, s'ils voulaient s'entendre, qu'ils sont, au fond, d'accord. Hugo, sans se dissimuler le danger attaché à ce rôle, se pose en conciliateur. « Pour lui, il ignore profondément ce que c'est que le *genre classique* et que le *genre romantique*. » Entend-on que toute œuvre « classique » est belle et vraie, que toute œuvre « romantique » est mauvaise et fausse? alors Shakespeare est « classique » comme Racine; Voltaire, dans tel méchant passage, est « romantique » comme une scène « fausse » de Calderon. Mais c'est plaisanterie que d'interpréter ces expressions de la sorte. Il est aussi déraisonnable de soutenir que cela est romantique, qui appartient au XIXe siècle; et que cela est classique, qui appartient aux siècles antérieurs; car chaque époque ayant sa littérature propre qui la caractérise, le mot de romantique n'implique ni éloge, ni blâme. Le débat ainsi compris se réduit à une querelle de mots; un fait s'impose : les événements politiques qui ont bouleversé la France ont eu leur contre-coup sur la littérature; cela est naturel, nécessaire, et l'on ne saurait, sous prétexte que l'on condamne la révolution politique, condamner la révolution littéraire, qui en est le résultat, non l'expression. — Encore l'expression de « révolution littéraire » est-elle sans doute exagérée, puisque « ce n'est pas un besoin de nouveauté qui tourmente les esprits, c'est un besoin de vérité, et il est immense ». Le « principe de la vérité » a été souvent négligé, « même » par « les admirables poètes du grand siècle », même par Boileau, ce « génie créateur ». Il a été négligé, malheureusement, d'une manière systématique, dans l'emploi de

la mythologie. Et cette erreur a eu de graves conséquences : la littérature païenne du XVIIIe siècle a rendu possible la Révolution française.

Victor Hugo défendit les mêmes idées dans la polémique qui suivit la publication de son livre. Hoffman, dans les *Débats* du 14 juin 1824, critiqua les *Nouvelles Odes* de telle façon, que l'auteur se crut obligé de répondre : il fit insérer, aux *Débats* du 26 juillet, un article très étendu. Après avoir fait de Chateaubriand un chaleureux éloge, il démontrait à Hoffman, à grand renfort de citations, que les expressions qui lui paraissaient « caractériser essentiellement le genre *romantique* » trouvaient toutes leurs équivalents chez Horace, chez Virgile, chez J.-B. Rousseau. Et comme, selon Hoffman (du moins interprété par Hugo), tout le *romantisme* était dans ces expressions, le romantisme n'existait pas.

Ainsi, Victor Hugo, en 1824, se trouve dans une situation très équivoque; évidemment, ses affinités, ses tendances le portent vers la jeune école; mais, en même temps, il repousse le titre de romantique, comme dénué de signification. Hostile aux uns, il renie les autres, ses alliés naturels. Il n'a pu, comme Lamartine, s'imposer tout d'abord à l'universalité du public, se dispenser ainsi de s'affilier à quelque groupe. Sainte-Beuve remarque[1] que les premières œuvres de Hugo n'avaient pas plu à tout le monde : emporté par la passion politique, le poète se présentait l'injure et l'anathème à la bouche; de plus, certaines pièces — *le Cauchemar, la Chauve-souris* — révélaient un goût du laid et de l'affreux qui déroutait bien des lecteurs. Ajoutons que Victor Hugo avait été d'abord le poète favori des salons royalistes;

1. *Globe* du 2 janvier 1827, IV, p. 321, n° 61; v. *infra*.

qu'en 1824 encore, il fait partie de la Muse française, groupe assez mal vu du public pour ses allures de petite chapelle, pour la présomption de ceux qui le composaient, pour la mièvrerie et l'affectation de quelques articles. Pour toutes ces raisons, Hugo est encore de ceux qu'on peut négliger, aux yeux des contemporains, sans trop d'injustice et d'aveuglement. Ainsi le *Globe*, de tendances romantiques, mais franchement libéral, ne cite que deux fois Hugo dans son premier tome (15 septembre 1824-1er mai 1825), d'abord le 21 décembre 1824 pour annoncer une de ses lectures à la Société des Bonnes-Lettres ; puis, le 24 mars 1825, pour nous apprendre qu'aux yeux d' « un lecteur assidu de la *Pandore* », les néologismes de M. Hugo et ceux de M. d'Arlincourt constituent tout le « romantisme » : le même journal, dans la même période, fait une seule allusion aux œuvres du poète, et c'est pour traiter *Hand Island* (*sic*) de « monstruosité littéraire [1] » ; et si cette appréciation est mise dans la bouche d'un « classique », il semble que l'auteur de l'article la prendrait sans peine à son compte. Les tables du tome II du *Globe* (1er mai-22 décembre 1825) ne contiennent pas le nom de Victor Hugo. Enfin, au début de 1825, quels sont pour Charles de Rémusat les trois grands lyriques? ce sont Lamartine, Casimir Delavigne et Béranger [2].

Il y a là sans doute quelque mauvaise volonté de la part des rédacteurs du *Globe*; car les opinions nettement royalistes de Victor Hugo ne suffiraient pas à expliquer ce décret d'avril 1825, par lequel Charles X le nomma chevalier de la Légion d'honneur, en même temps que Lamartine. L'invitation nominale au sacre,

1. I, 444, n° 89, 2 avril 1825.
2. *Globe*, I, 333, n° 68, 12 février 1825.

que lui adressa le roi, montre encore que le poète était déjà une manière de personnage. Hugo fit donc le voyage de Reims, et ce fut le grand événement de cette année 1825; il y reviendra souvent avec complaisance. Il visita ensuite, avec Nodier, la Savoie et la Suisse, aux frais du libraire Canel, qui leur acheta d'avance le livre qu'ils devaient en rapporter, et qu'ils ne publièrent jamais. Enfin, les derniers mois de l'année 1825 furent consacrés à l'édition définitive de *Bug-Jargal*, qui parut en janvier 1826.

On sait que *Bug-Jargal* fut rédigé, sous sa première forme, en 1818; « l'auteur de ce livre, raconte la préface de 1832, avait seize ans; il paria qu'il écrirait un volume en quinze jours. Il fit *Bug-Jargal.* » Mais il ne faut pas se méprendre ici sur le sens du mot *volume*; si le *Bug-Jargal* de 1826 compte, dans l'édition *Ne varietur*, 264 pages in-8, il n'en occupait que 47 du même format dans le tome II du *Conservateur littéraire*, où fut insérée la rédaction primitive. Le *Bug-Jargal* du *Conservateur* n'était qu'une nouvelle un peu longue, annoncée comme un fragment d'un grand ouvrage : *les Contes sous la Tente.*

L'opinion publique était alors fortement occupée de Haïti; en 1822, Boyer avait soumis l'île tout entière à sa domination, et s'était fait nommer président de la république haïtienne. Le gouvernement français avait engagé des négociations avec lui, qui se terminèrent en 1825 par la reconnaissance du nouvel État moyennant une indemnité de 150 millions à verser aux colons français. Les histoires d'Haïti, les Mémoires sur Haïti, les récits d'expéditions à Haïti abondent à cette époque [1].

1. *Globe*, I, p. 69 et suiv.; III, p. 163, n° 31; 4 mars 1826, et p. 164; III, n° 63, p. 336.

De là cette phrase de la préface de 1826 : « L'épisode qu'on va lire... a un air de circonstance qui eût suffi pour empêcher l'auteur de le publier... », mais, ajoutait-il, il avait la priorité sur les événements, puisque le roman était de 1818; et surtout, il voulait prévenir la réimpression qui se préparait de cette même ébauche anonyme de 1818. Quoi qu'il en soit, les critiques ne s'arrêtèrent pas à cette question de détail; le *Globe*[1] s'en prit à l'œuvre elle-même. En substance, l'auteur anonyme de l'article reproche à Hugo la forme du récit, qui ôte toute vraisemblance à une foule de détails; l'importance exagérée accordée au narrateur et à une intrigue sentimentale, en définitive fort peu intéressante (notez que Habibrah et Marie n'existent pas dans la première rédaction du *Bug-Jargal*); la mauvaise conduite du drame, conséquence naturelle du défaut précédent : les faits importants n'apparaissent comme tels qu'autant qu'ils touchent de près le narrateur; enfin, l'invraisemblance du caractère de Bug-Jargal, et tout le conventionnel du personnage de Habibrah. Le critique conseillait à l'auteur d'avoir une manière à lui, et de ne pas imiter successivement, pour obtenir des effets opposés, Sterne, Chateaubriand, Byron et Walter Scott. Quelques compliments, dispersés çà et là, n'empêchaient pas l'ensemble de l'article d'être très dur. Et malheureusement, les reproches du rédacteur du *Globe* étaient mérités. Nous n'avons pas à apprécier ici *Bug-Jargal*; une remarque toutefois doit être faite : c'est que, si Han d'Islande représente l'effrayant et l'horrible, Habibrah, bouffon et assassin, réunit dans un même personnage le grotesque et le tragique; faut-il croire que c'est de propos délibéré, et, comme l'on dit, pour tâter le terrain,

1. III, p. 157-158, n° 30, 2 mars 1826.

que lui adressa le roi, montre encore que le poète était déjà une manière de personnage. Hugo fit donc le voyage de Reims, et ce fut le grand événement de cette année 1825; il y reviendra souvent avec complaisance. Il visita ensuite, avec Nodier, la Savoie et la Suisse, aux frais du libraire Canel, qui leur acheta d'avance le livre qu'ils devaient en rapporter, et qu'ils ne publièrent jamais. Enfin, les derniers mois de l'année 1825 furent consacrés à l'édition définitive de *Bug-Jargal*, qui parut en janvier 1826.

On sait que *Bug-Jargal* fut rédigé, sous sa première forme, en 1818; « l'auteur de ce livre, raconte la préface de 1832, avait seize ans; il paria qu'il écrirait un volume en quinze jours. Il fit *Bug-Jargal*. » Mais il ne faut pas se méprendre ici sur le sens du mot *volume*; si le *Bug-Jargal* de 1826 compte, dans l'édition *Ne varietur*, 264 pages in-8, il n'en occupait que 47 du même format dans le tome II du *Conservateur littéraire*, où fut insérée la rédaction primitive. Le *Bug-Jargal* du *Conservateur* n'était qu'une nouvelle un peu longue, annoncée comme un fragment d'un grand ouvrage : *les Contes sous la Tente*.

L'opinion publique était alors fortement occupée de Haïti; en 1822, Boyer avait soumis l'île tout entière à sa domination, et s'était fait nommer président de la république haïtienne. Le gouvernement français avait engagé des négociations avec lui, qui se terminèrent en 1825 par la reconnaissance du nouvel État moyennant une indemnité de 150 millions à verser aux colons français. Les histoires d'Haïti, les Mémoires sur Haïti, les récits d'expéditions à Haïti abondent à cette époque [1].

1. *Globe*, I, p. 69 et suiv.; III, p. 163, n° 31; 4 mars 1826, et p. 164; III, n° 63, p. 336.

De là cette phrase de la préface de 1826 : « L'épisode qu'on va lire... a un air de circonstance qui eût suffi pour empêcher l'auteur de le publier... », mais, ajoutait-il, il avait la priorité sur les événements, puisque le roman était de 1818; et surtout, il voulait prévenir la réimpression qui se préparait de cette même ébauche anonyme de 1818. Quoi qu'il en soit, les critiques ne s'arrêtèrent pas à cette question de détail; le *Globe*[1] s'en prit à l'œuvre elle-même. En substance, l'auteur anonyme de l'article reproche à Hugo la forme du récit, qui ôte toute vraisemblance à une foule de détails; l'importance exagérée accordée au narrateur et à une intrigue sentimentale, en définitive fort peu intéressante (notez que Habibrah et Marie n'existent pas dans la première rédaction du *Bug-Jargal*); la mauvaise conduite du drame, conséquence naturelle du défaut précédent : les faits importants n'apparaissent comme tels qu'autant qu'ils touchent de près le narrateur; enfin, l'invraisemblance du caractère de Bug-Jargal, et tout le conventionnel du personnage de Habibrah. Le critique conseillait à l'auteur d'avoir une manière à lui, et de ne pas imiter successivement, pour obtenir des effets opposés, Sterne, Chateaubriand, Byron et Walter Scott. Quelques compliments, dispersés çà et là, n'empêchaient pas l'ensemble de l'article d'être très dur. Et malheureusement, les reproches du rédacteur du *Globe* étaient mérités. Nous n'avons pas à apprécier ici *Bug-Jargal*; une remarque toutefois doit être faite : c'est que, si Han d'Islande représente l'effrayant et l'horrible, Habibrah, bouffon et assassin, réunit dans un même personnage le grotesque et le tragique; faut-il croire que c'est de propos délibéré, et, comme l'on dit, pour tâter le terrain,

1. III, p. 157-158, n° 30, 2 mars 1826.

que lui adressa le roi, montre encore que le poète était déjà une manière de personnage. Hugo fit donc le voyage de Reims, et ce fut le grand événement de cette année 1825; il y reviendra souvent avec complaisance. Il visita ensuite, avec Nodier, la Savoie et la Suisse, aux frais du libraire Canel, qui leur acheta d'avance le livre qu'ils devaient en rapporter, et qu'ils ne publièrent jamais. Enfin, les derniers mois de l'année 1825 furent consacrés à l'édition définitive de *Bug-Jargal*, qui parut en janvier 1826.

On sait que *Bug-Jargal* fut rédigé, sous sa première forme, en 1818; « l'auteur de ce livre, raconte la préface de 1832, avait seize ans; il paria qu'il écrirait un volume en quinze jours. Il fit *Bug-Jargal.* » Mais il ne faut pas se méprendre ici sur le sens du mot *volume*; si le *Bug-Jargal* de 1826 compte, dans l'édition *Ne varietur*, 264 pages in-8, il n'en occupait que 47 du même format dans le tome II du *Conservateur littéraire*, où fut insérée la rédaction primitive. Le *Bug-Jargal* du *Conservateur* n'était qu'une nouvelle un peu longue, annoncée comme un fragment d'un grand ouvrage : *les Contes sous la Tente.*

L'opinion publique était alors fortement occupée de Haïti; en 1822, Boyer avait soumis l'île tout entière à sa domination, et s'était fait nommer président de la république haïtienne. Le gouvernement français avait engagé des négociations avec lui, qui se terminèrent en 1825 par la reconnaissance du nouvel État moyennant une indemnité de 150 millions à verser aux colons français. Les histoires d'Haïti, les Mémoires sur Haïti, les récits d'expéditions à Haïti abondent à cette époque [1].

1. *Globe*, I, p. 69 et suiv.; III, p. 163, n° 31; 4 mars 1826, et p. 164; III, n° 63, p. 336.

De là cette phrase de la préface de 1826 : « L'épisode qu'on va lire... a un air de circonstance qui eût suffi pour empêcher l'auteur de le publier... », mais, ajoutait-il, il avait la priorité sur les événements, puisque le roman était de 1818; et surtout, il voulait prévenir la réimpression qui se préparait de cette même ébauche anonyme de 1818. Quoi qu'il en soit, les critiques ne s'arrêtèrent pas à cette question de détail; le *Globe*[1] s'en prit à l'œuvre elle-même. En substance, l'auteur anonyme de l'article reproche à Hugo la forme du récit, qui ôte toute vraisemblance à une foule de détails; l'importance exagérée accordée au narrateur et à une intrigue sentimentale, en définitive fort peu intéressante (notez que Habibrah et Marie n'existent pas dans la première rédaction du *Bug-Jargal*); la mauvaise conduite du drame, conséquence naturelle du défaut précédent : les faits importants n'apparaissent comme tels qu'autant qu'ils touchent de près le narrateur; enfin, l'invraisemblance du caractère de Bug-Jargal, et tout le conventionnel du personnage de Habibrah. Le critique conseillait à l'auteur d'avoir une manière à lui, et de ne pas imiter successivement, pour obtenir des effets opposés, Sterne, Chateaubriand, Byron et Walter Scott. Quelques compliments, dispersés çà et là, n'empêchaient pas l'ensemble de l'article d'être très dur. Et malheureusement, les reproches du rédacteur du *Globe* étaient mérités. Nous n'avons pas à apprécier ici *Bug-Jargal*; une remarque toutefois doit être faite : c'est que, si Han d'Islande représente l'effrayant et l'horrible, Habibrah, bouffon et assassin, réunit dans un même personnage le grotesque et le tragique; faut-il croire que c'est de propos délibéré, et, comme l'on dit, pour tâter le terrain,

1. III, p. 157-158, n° 30, 2 mars 1826.

que Victor Hugo a mis dans son roman cette ébauche de Quasimodo et de Triboulet?

IV

La même année 1826 vit paraître la première édition des *Odes et Ballades*; le *Globe* du 4 novembre[1] en cite deux pièces : *les Deux Iles, la Fête de Néron*; une autre, le 18 novembre (*la Fée et la Péri*), avec ces quelques lignes d'introduction qui sont sans doute de Sainte-Beuve : « Nos lecteurs ne nous reprocheront pas ces extraits multipliés : c'est la plus sûre et la plus prompte justice pour un beau talent ».

La préface qui précède ce recueil est importante, pour le changement considérable qu'elle nous fait connaître dans les idées littéraires de Hugo. En février 1824, il était tout pour la conciliation et la paix; en octobre 1826, il commence par protester contre la théorie de la dignité relative des genres, de leurs convenances, de leurs limites. « Ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout. » Il réclame donc la liberté dans l'art; cette liberté qui donnera non pas le désordre, mais l'ordre lui-même, dans son sens le plus profond : ce que l'on appelle ordinairement de ce nom n'est qu'un désordre régulier. L'ordre est dans la forêt vierge, non dans le parc de Versailles. « Le créateur qui voit de haut ordonne; l'imitateur qui regarde de près régularise.... En deux mots, et nous ne nous opposons pas à ce qu'on juge d'après cette observation les deux littératures dites *classique* et *romantique*, la régularité est le goût de la médiocrité, l'ordre est le goût du génie. » Ainsi,

1. IV, n° 42, p. 221.

le romantisme n'est plus un vain mot; le romantisme est supérieur au classicisme; Hugo, dans cette déclaration décisive, se range parmi les romantiques. — La liberté n'implique ni l'incorrection ni le néologisme, « et il faut aimer l'*Art poétique* de Boileau, *sinon pour les principes*, du moins pour le style ». Il se réserve, d'ailleurs, de revenir sur ces idées, et termine en condamnant l'esprit d'imitation, « qui lui a toujours paru le fléau de l'art.... A entendre des écrivains qui se proclament *classiques*, celui-là s'écarte de la route du vrai et du beau, qui ne suit pas servilement les vestiges que d'autres y ont imprimés avant lui. Erreur! ces écrivains confondent la routine et l'art : ils prennent l'ornière pour le chemin. — Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature; qu'un guide, la vérité. Il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et avec son cœur. »

Les *Odes et Ballades* firent l'objet de deux longs articles de Sainte-Beuve, insérés dans le *Globe*[1] du 2 et du 9 janvier 1827, et reproduits dans le tome I des *Lundis*. Le premier de ces articles expliquait brièvement quelle avait été la formation de Hugo, étudiait ses premières œuvres; le second était consacré plus spécialement aux *Odes et Ballades*. Sainte-Beuve, parmi d'ingénieux aperçus et de délicates louanges, disait au poète : « En poésie, comme ailleurs, rien de si périlleux que la force; si on la laisse faire, elle abuse de tout; par elle, ce qui n'était qu'original et neuf est bien près de devenir bizarre; un contraste brillant dégénère en antithèse précieuse; l'auteur vise à la grâce et à la simplicité, et il va jusqu'à la mignardise et à la simplesse; il ne cherche que l'héroïque, et il rencontre le gigantesque. S'il tente jamais le gigantesque, il n'évitera pas le

1. IV, p. 321 et 338, nos 61 et 64.

puéril. » C'est que le poète, de peur qu'elles ne lui échappent, veut préciser brutalement pour les mieux étreindre, les images qui traversent son esprit, les rêveries vagues qui le viennent bercer. « Que M. Hugo, conclut Sainte-Beuve, se garde surtout de l'excès de sa force : qu'à l'heure de la méditation, il sache attendre à loisir ses propres rêves, les laissant venir à lui et s'y abandonnant plutôt que de s'y précipiter. Qu'à l'heure de produire, il se reporte sans cesse aux impressions naïves qu'il veut rendre, les contemple longuement avant de les retracer, et plus d'une fois s'interrompe en les retraçant, pour les contempler encore; que, n'épuisant pas à chaque trait ses couleurs, il approche par degré de son idéal, et consente, s'il le faut, à rester au-dessous, plutôt que de le dépasser, ce qui est la pire manière.... » Le conseil était excellent; mais Victor Hugo pouvait-il le suivre sans cesser d'être lui-même?

C'est en janvier 1827, à l'occasion de ces articles, que Victor Hugo connut Sainte-Beuve, de même qu'il avait connu Nodier à l'occasion d'un article sur *Han d'Islande*. Et l'influence de Sainte-Beuve sur le développement de Hugo ne fut pas moindre que celle de Nodier. Le poète voulait remercier son critique de ses feuilletons, écrits « dans un assez vif sentiment de sympathie et de haute estime »; ils se découvrirent voisins, Hugo habitant au 90, Sainte-Beuve au 94 de la rue de Vaugirard; quelques mois après, un nouvel et heureux hasard les mit encore porte à porte, aux nos 11 et 19 de la rue Notre-Dame-des-Champs. Les circonstances leur rendaient l'intimité facile : aussi, se voyaient-ils, au milieu de 1827, tous les jours ou même deux fois par jour. Nous reviendrons bientôt sur les résultats de ces relations, à propos du Cénacle de 1829.

J'omettrais de parler ici de l'*Ode à la Colonne*, si cette

pièce n'avait provoqué dans le *Globe*[1] cette constatation que Victor Hugo, jugé jusque-là avec plus de passion que de justice, arrivait alors à la popularité. Ainsi, le poète ne s'impose véritablement au public que le jour où ses opinions politiques paraissent se modifier dans le sens bonapartiste (et nous reviendrons sur ce point, ainsi que sur les circonstances qui provoquèrent la composition de l'*Ode à la Colonne*), que le jour, aussi, où son attitude non équivoque a permis de le classer parmi les membres de la nouvelle école.

V

Avec *Cromwell*, il en devint le chef incontesté. *Cromwell* parut en librairie au début de décembre 1827, vraisemblablement le six ou le sept[2]. Le drame n'avait jamais été destiné au théâtre; Hugo n'avait jamais songé à en confier le principal rôle à Talma. Sur ce point, M. Biré a très nettement rectifié le récit du *Témoin*[3]. Dans cette pièce immense de 6 500 vers, le poète s'est donné libre carrière; le *Cromwell* n'est qu'un manifeste. Pour que l'effet en fût plus sûr, le poète l'a fait précéder d'une préface, tout aussi importante que l'œuvre elle-même.

Cromwell et sa préface seront dans la suite l'objet d'une étude spéciale; nous nous contenterons donc de résumer très rapidement les théories dramatiques de Hugo, en décembre 1827. L'humanité a passé par trois grands âges. L'âge primitif est l'âge du lyrisme, qui s'exprime par l'ode; il est représenté par la Genèse.

1. IV, p. 424, n° 81, 15 février 1827.
2. *Globe* du 6 déc., VI, n° 6, p. 28.
3. Biré, p. 417-423. — *Témoin*, II, 158-162.

L'antiquité a été essentiellement épique; et l'œuvre typique qu'elle nous a laissée, c'est l'*Iliade*. Dans les temps chrétiens, la poésie embrasse tout l'homme, mêle le grotesque au sublime. C'est ce mélange qui constitue le *romantisme*. Il trouvera la forme qui lui convient dans le *drame*. — Qu'est-ce qui caractérise le drame? C'est d'abord qu'il ne conserve, des trois unités, que l'unité d'action; c'est aussi parce qu'il repousse énergiquement toute distinction de genres.

Cromwell fit sur la critique une impression très forte; et des articles qui lui furent consacrés, on pourrait retenir quelques détails curieux. Ainsi, c'est vraisemblablement Sainte-Beuve, qui, le 6 décembre 1827, annonçait, au *Globe*, la nouvelle œuvre, en des termes aussi bienveillants que possible. Or, nous savons par Hugo lui-même [1] que la direction refusa, quelque temps après, les articles de Sainte-Beuve sur le *Cromwell* pour accepter ceux de Ch. de Rémusat [2]. Rémusat y critiquait Hugo avec une courtoisie un peu méfiante, il lui donnait les louanges que l'on donne à un nouvel allié dont on ne serait pas encore bien sûr. Dès ce moment pourtant, Hugo, même pour le *Globe*, est bien un romantique; le reste de l'école, les jeunes surtout, moins refroidis par des divergences politiques, furent dans l'enthousiasme : « La préface de *Cromwell*, dit Th. Gautier, rayonnait à nos yeux comme les tables de la loi sur le Sinaï, et ses arguments nous semblaient sans réplique [3] ». Les admirateurs de Hugo s'inquiétaient peu de savoir si le prophète n'avait pas eu de précurseurs, et s'il n'avait pas publié son *Cromwell*, au moment

1. Lettre à V. Pavie, 5 janv. 1828, *Corresp.*, I, p. 69.
2. *Globe*, VI, n°s 27 et 29, p. 155 et 171, 26 janv. et 2 févr. 1828.
3. *Histoire du romantisme*, p. 5.

même où ce drame avait le plus de chances d'être bien accueilli [1]. Il y eut bien quelques notes discordantes : la *Gazette de France* se montra fort scandalisée [2]. Elle se plaignit de la « hauteur dédaigneuse » de ce « jeune écrivain dont la réputation n'a point dépassé l'enceinte de quelques cercles amis ». Elle regrettait la modestie qu'il montrait au « temps où il se contentait de faire des odes comme tout le monde ». Et par une curieuse interversion des rôles, elle reprochait à Hugo de « reproduire cette vieille et ennuyeuse question du classique et du romantique, dont l'ennui a fait justice depuis longtemps ». Enfin, faisant flèche de tout bois, la feuille bien pensante — sans savoir peut-être qu'elle rééditait une vieille ironie du *Globe*, au temps où le *Globe* n'aimait pas Hugo [3] — écrasait l'auteur de *Cromwell* sous une comparaison de lui et de M. d'Arlincourt « tout entière à l'avantage de ce dernier ». Le style était aussi malmené que les idées, et l'article tout entier montre bien que Victor Hugo est désormais un transfuge, qu'il a laissé les petits cénacles royalistes pour la bohème littéraire du romantisme.

Le général Hugo mourut subitement, quelque temps après la publication de *Cromwell*. Victor écrivait à Victor Pavie, jeune poète de province, le 29 février 1828 : « Je ne vous ai pas encore remercié de votre bonne lettre... ; mon deuil profond, mon deuil inconsolable ne m'excuse que trop.... J'ai perdu l'homme qui m'aimait le plus au monde, un être noble et bon, qui mettait en moi un peu d'orgueil et beaucoup d'amour, un père dont l'œil ne me quittait jamais. C'est un appui qui me

1. Voir l'étude spéciale de *Cromwell*.
2. *Témoin*, II, 166 et suiv.
3. 24 mars 1825, n° 85 du tome I, p. 423.

manque de bien bonne heure[1]. » Si l'on trouve que cette douleur est bien un peu apprêtée, on songera que le général Hugo était mort déjà depuis un mois, dans la nuit du 28 au 29 janvier, d'une attaque d'aploplexie. Il n'y a pas lieu de suspecter la sincérité des sentiments de Victor; il vivait depuis 1822 en excellents termes avec son père, et les événements pénibles d'autrefois, en particulier la conduite du général en 1821, avaient été complètement oubliés.

La même lettre fait allusion à « la petite infortune advenue à Paul (Foucher) ». Victor Hugo connaissait déjà l'échec d'*Amy Robsart*. — En 1821, Hugo et Soumet avaient essayé de tirer un drame du roman de W. Scott, *le Château de Kenilworth*; l'œuvre s'annonçant mal, chacun des deux collaborateurs avait repris sa liberté. Soumet ayant remanié et complété son travail de 1821, donna aux Français, le 1er septembre 1827, une *Emilia* qui réussit[2]. Victor Hugo avait toujours en portefeuille son *Amy Robsart*. Paul Foucher lui demanda la pièce pour la faire jouer sous son nom. Le soir de la fin de 1827 où l'Odéon la donna, il y eut un beau tumulte dans la salle. Il fallut s'en tenir à la première — l'unique représentation. Faut-il croire que vraiment Paul Foucher demanda le drame d'*Amy Robsart* à son beau-frère? on pourrait penser que Victor Hugo a voulu s'essayer sans danger à la scène; s'il en fut ainsi, son calcul fut déjoué : chacun sut bientôt que le véritable auteur était Victor Hugo, et les critiques ne furent pas plus indulgents à l'imprudent dramaturge que ne l'avaient été les spectateurs. A vrai dire, la pièce méri-

1. *Corresp.*, I, 72.
2. La même année vit à la Porte-Saint-Martin *le Château de Kenilworth*, mélodrame, et à l'Opéra-Comique, un *Leicester* par Scribe et Auber, tiré du même roman.

tait les pires duretés; on ne les lui épargna pas, tant et si bien que Hugo dut y réclamer la paternité de certains passages, « de ceux-là mêmes, disait-il, qui ont été le plus sifflés [1] ». Mais il n'en accepta pas l'entière responsabilité; ce n'est que plus tard — après avoir écrit *Hernani*, *Ruy Blas*, *les Burgraves*, qu'il se reconnut l'auteur de cette malheureuse ébauche.

VI

L'œuvre de jeunesse qu'était *Amy Robsart* n'intéresse qu'à titre épisodique le développement de Victor Hugo. « Il n'était pas, écrit M. Biré, pour rester longtemps sur son échec. » A vrai dire, il avait de bonnes raisons pour s'en consoler vite. Ses travaux poétiques n'en furent pas interrompus, et au mois d'août 1828, il publia l'édition définitive des *Odes et Ballades*. Elle reproduisait toutes les éditions antérieures, et contenait, au total, soixante-douze odes et quinze ballades. Ces pièces se répartissaient en cinq livres : I, Odes politiques de 1818 à 1822; II, de 1822 à 1824; III, de 1824 à 1828; IV, « sujets de fantaisie »; V, « traductions d'impressions personnelles ».

Cette édition ne comportait pas de préface nouvelle; mais Victor Hugo trouva bientôt l'occasion d'affirmer à nouveau ses convictions littéraires dans celle des *Orientales*. Les *Orientales* parurent le 19 janvier 1829 [2]. Elles eurent un très vif succès : car une seconde édition (février), une troisième (avril) se succédèrent rapidement; la sixième est de mars 1830. A partir de 1840,

1. Lettre du poète aux journaux citée par Biré, p. 453.
2. D'après une annonce du *Globe*, 17 janvier 1829, VII, n° 5, p. 40.

l'auteur mit en tête des *Orientales* deux préfaces : celle de la première édition, datée de janvier, et celle de la *quatorzième*, datée de février 1829.

La première est de beaucoup la plus intéressante; elle réclame pour le poète le droit de « cueillir » à tous les « arbres », de « puiser » à toutes les « sources ». « L'ouvrage est-il bon ou mauvais? Voilà tout le domaine de la critique. » En 1826, Hugo réclamait la liberté dans l'art; en 1829, « tout a droit de cité en poésie ». De même que l'on a supprimé les « limites » et les « convenances » des genres, il faut supprimer les « limites » et les « convenances de l'art ». L'idée première peut être « horrible, grotesque, absurde » : personne n'est autorisé à en demander compte au poète. « Si donc aujourd'hui quelqu'un lui demande à quoi bon ces *Orientales*?... Il répondra qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris; et qui lui a pris d'une façon assez ridicule, l'été dernier, en allant voir coucher le soleil. » Au fond, il n'y a rien d'étrange à cela; le caprice, la fantaisie, l'imagination ont droit à tenir une grande place dans la littérature. C'est ce que ne veulent pas comprendre les Français, amateurs de beautés simples et de bon goût. « Parlez-moi d'une belle littérature tirée au cordeau. — Les autres peuples disent : Homère, Dante, Shakespeare. Nous disons : Boileau. — Mais passons. » Ce sont les idées de 1826 reprises et présentées sous une forme plus pressante; notons toutefois que jamais encore Hugo ne s'était permis à l'égard de Boileau une comparaison aussi désobligeante.

Le *Globe*[1] consacra un article aux *Orientales* sur ce ton de courtoisie un peu hostile qu'il prenait la plupart du temps avec Hugo. Le critique anonyme discute

1. 21 janv. 1829, VII, n° 6, p. 42.

d'abord « la Charte étroite » que « le jeune roi de notre Parnasse nouveau... veut bien » lui « octroyer ». Bien qu'il soit, dans cette question, juge et partie, puisque c'est pour sa propre compétence qu'il plaide, il n'a pas de peine à montrer ce qu'il y a d'exagéré et de faux dans cette théorie de Hugo, qui aboutit à l'apologie du caprice, de la bizarrerie ou de l'absurde. Passant à l'œuvre elle-même, le critique du *Globe* y trouve de la fécondité, de l'audace et de l'énergie; mais il reproche à l'auteur sa monotonie, la minutie des descriptions, l'absence fréquente de tout sentiment profond, un luxe tout extérieur : « c'est de la poésie pour les yeux ». Il révèle aussi certain goût bizarre du fantastique, là où l'on n'en a que faire, « l'amour de petits détails vulgaires », que ne rend pas intéressants « un éclat prétentieux ». Le grand défaut de toutes ces pièces, c'est qu'elles sentent trop l'affectation et la manière « au lieu de la libre et sauvage inspiration qui faisait naguère excuser ses écarts ». Enfin, la couleur d'Orient y manque tout à fait. L'article se terminait par l'indication de quelques pièces malgré tout remarquables, et par la citation *in extenso* de *Fantômes*, *Novembre* et *Lui*.

Si le critique anonyme du *Globe* avait trop brièvement rendu hommage à la merveilleuse habileté du poète, à la souplesse de ses rythmes, à la splendeur de certaines évocations, il avait en revanche démêlé les graves imperfections de l'œuvre. Mais peut-être n'avait-il pas vu que ces défauts, la minutie dans la description, la magnificence extérieure, le goût du bizarre, du fantastique et du vulgaire, une certaine préciosité maladroite, tenaient au caractère même de Victor Hugo. De même aussi, l'absence de tout sentiment profond est-elle autre chose que l'exagération de cette disposition objective si caractéristique du poète? Ajoutons à cela cet abus de la

force que Sainte-Beuve redoutait déjà pour lui en 1826, et nous aurons les principaux défauts du Victor Hugo de 1829; en transposant légèrement les termes, nous aurons aussi ses qualités correspondantes.

De toute façon, le talent — ou le génie — du poète apparaissait dès lors avec des traits bien marqués. Dans l'école romantique, sa prépondérance s'affirmait; en dehors de l'école, il commençait à en être considéré comme le chef. Dans l'article que nous analysions plus haut, le *Globe* voyait en Victor Hugo un chef d'école qui donne des leçons. C'est à ce point de vue que nous devons maintenant l'étudier, au milieu d'un nouveau-cénacle. Il s'entourait alors de Vigny, de Sainte-Beuve, de Nodier, de Guttinger, de Saint-Valry, des deux Deschamps, de Musset, de V. Pavie, de Rességuier, de Gérard de Nerval, d'Alexandre Dumas. A côté des littérateurs et des poètes, des artistes : Louis Boulanger, les deux Deveria, Eugène Delacroix, David d'Angers, complétaient le groupe. Tous reconnaissaient en Victor Hugo le maître incontesté, tous éprouvaient pour lui un enthousiasme qui n'allait pas sans quelque ridicule. Sainte-Beuve lui-même écrivait :

> Nous sommes devant vous comme un roseau qui plie;
> Votre souffle en passant pourrait nous renverser.
>
> (*Les Consolations*, sonnet à Hugo.)

Après avoir terminé son choix des poésies de Ronsard, il dédiait à Hugo l'exemplaire in-folio sur lequel il avait fait ses extraits :

> *Au plus grand inventeur lyrique*
> *que la poésie française ait eu depuis Ronsard,*
> *le très humble commentateur de Ronsard.*
> *S.-B.*

Nous avons vu plus haut quelles furent les premières relations de Sainte-Beuve et de Hugo; leur union était devenue très intime dès 1827[1]. Sainte-Beuve avait alors publié dans le *Globe*, sur la poésie française au XVIe siècle, une série d'articles qu'il réunit en volume en juin 1828. En même temps, il faisait connaître plus profondément à Hugo les poètes de la Pléiade, et Ronsard en particulier. M. Biré remarque que Victor Hugo n'emploie des formes poétiques nouvelles qu'à partir de 1827[2]; c'est seulement après sa liaison avec Sainte-Beuve qu'il se permet la césure mobile et le libre enjambement. Peut-être, dit encore M. Biré, faut-il aussi conjecturer que des pièces où le poète se crée des difficultés pour le plaisir de les vaincre — ainsi *la Chasse du Burgrave*, *le Pas d'armes du roi Jean* — furent inspirées par des exemples du XVIe siècle que Sainte-Beuve lui avait signalés.

Nous sommes arrivés, en 1829, au point culminant de l'époque que nous avions à étudier; le premier développement de Hugo, au moins en tant que lyrique, est achevé. C'est alors que le poète va se révéler dramaturge; et *Marion Delorme* et *Hernani* ont tenu matériellement une telle place dans la vie de Hugo, en 1829 et en 1830, qu'il est impossible de les passer sous silence.

Avant de nous en occuper, nous signalerons le roman qui avait paru en février 1829 : *le Dernier Jour d'un condamné*. Nous y relèverons le goût de l'effrayant — qui en compromit grandement le succès — et peut-être aussi certaines préoccupations humanitaires que nous retrouverons plus tard.

Quelques mois après, Hugo se mit à *Marion Delorme*;

1. *Odes et Ballades*, A mon ami S.-B. — *Consolations*, XII.
2. Biré, p. 459 et suiv.

le drame fut composé du 1er au 24 juin 1829; le quatrième acte, d'après les notes du manuscrit, fut écrit en vingt-quatre heures [1]. Vivement admirée par les familiers de l'auteur, réclamée par tous les directeurs de théâtre, reçue par acclamation aux Français, impatiemment attendue par la critique et par le public, la pièce fut interdite par Martignac pour des raisons politiques. Le roi, auquel s'adressa Hugo, maintint l'interdiction, et pour consoler le poète, lui offrit une nouvelle pension de 2000 francs. Hugo refusa, aux applaudissements de la presse libérale qui s'était immédiatement déclarée pour lui contre le ministère. L'article du *Globe* du 15 août 1829 [2] a les allures d'un ultimatum.

Victor Hugo se remit de suite à *Hernani*; il l'écrivit au mois de septembre, en quelques semaines, et le drame fut reçu aux Français le 1er octobre 1829. L'auteur eut fort à se plaindre, du moins se plaignit fort de la censure, qu'il accusait d'avoir divulgué son œuvre : le reproche semble fondé, car *Hernani*, bafoué par avance dans les salons classiques, fut parodié avant la première sur une scène du boulevard. L'auteur s'employa fort, à son théâtre même, à réchauffer le zèle de ses interprètes, qui de l'enthousiasme étaient passés au scepticisme et au découragement. Enfin, la première eut lieu le 25 février 1830; nous ne raconterons pas les incidents divers qui marquèrent ces « batailles » d'Hernani; la lutte dura jusqu'à la dernière représentation, qui fut la quarante-cinquième. Une maladie de Mlle Mars (Doña Sol) permit au théâtre de retirer la pièce, et au poète de cesser un effort de chaque jour qui commençait à l'épuiser'

1. Biré, 482-483; *Témoin*, II, 281.
2. VII, n° 65, p. 512.

VII

Nous avons vu comment Victor Hugo, pleinement soumis en 1822 aux règles de la littérature conservatrice, s'était peu à peu dégagé des théories du classicisme, incertain encore en 1824, romantique déclaré depuis 1826, chef d'école à peu près incontesté après *Cromwell* et les *Orientales*. Nous avons eu l'occasion de remarquer comment il a toujours suivi les autres, laissant tout le mal aux ouvriers de la première heure, proclamant les théories nouvelles et leur donnant tout leur éclat, au moment même où elles avaient les plus grandes chances de s'imposer au public. Sans doute, en agissant ainsi, Hugo ne suivait pas un plan, ne se conformait pas à un système déterminé; il obéissait bien plutôt à ce besoin d'adaptation qui fut toujours chez lui caractéristique, et que servait si bien un don étonnant de plasticité intellectuelle. Mais alors, nous devons nous attendre à ce que ses convictions politiques se soient, elles aussi, modifiées, selon même les modifications profondes de l'opinion publique. Le jeune jacobite de 1819 se convertira au bonapartisme littéraire, parce que de 1823 à 1827, de l'expédition d'Espagne à la bataille de Navarin, la majorité de la nation fut agitée de désirs de gloire nationale, et que l'épopée impériale, encore toute récente, attirait invinciblement les souvenirs, provoquait des comparaisons avec le régime présent. Le poète ultra de 1822 est devenu, en 1830, libéral ou peu s'en faut, parce que le libéralisme a fait d'immenses progrès, — et pour d'autres raisons qui ont leur importance, et dont nous reparlerons plus loin.

On connaît, par ce qui précède, les sentiments politiques du Victor Hugo d'avant 1822, tels qu'ils se révèlent

dans les œuvres de la première jeunesse du poète. L'exaltation royaliste qui lui faisait écrire, dans une lettre du 20 avril 1820 à son cousin Trébuchet : « Nous (les trois frères) regrettons de n'être pas nés Bretons comme toi, car nous sommes tous Vendéens par le cœur », lui inspire, en 1822, dans la préface des *Odes et Poésies diverses*, la déclaration suivante : « L'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses ». On a vu plus haut comment Stendhal, bonapartiste et libéral, expliquait le succès du nouveau livre : par la protection qu'accordaient à l'auteur les salons royalistes. Il y avait sans doute à ce succès d'autres raisons; celle-là pourtant n'est guère discutable. Ajoutez qu'il tendait à devenir dès lors le poète officiel de la dynastie. Déjà, le 25 mars 1820, le roi avait fait remettre au poète une gratification de cinq cents francs pour son ode *Sur la Mort du Duc de Berri*. Le 21 (mars ou avril) 1821 il apprend à Vigny que « le gouvernement » lui « a demandé des vers sur le baptême du duc de Bordeaux [1] ». Même avant la publication des *Odes*, nous savons par une lettre à La Mennais, qu'il avait sollicité une pension [2]; en septembre 1822, il en obtint une de mille francs sur la cassette particulière du roi. Il donnait d'ailleurs au pouvoir toutes les garanties possibles, tant par les opinions exprimées dans ses œuvres que par ses relations déclarées : car, ami de Vigny, de Lamartine, de Soumet, de l'abbé-duc de Rohan, de La Mennais, il faisait partie de la *Société royale des Bonnes Lettres*, dont le but était de maintenir les saines idées religieuses, politiques et littéraires, et qui comp-

1. *Corresp.*, I, p. 13.
2. Lettre du 17 mai, *Corr.*, I, 28.

tait au nombre de ses fondateurs ou de ses membres, parmi tant d'autres ardents royalistes, Jules de Polignac, le baron de Vitrolles, les deux de Bonald, Chateaubriand, Édouard Mennechet, lecteur du roi, etc.

Il serait fastidieux de renvoyer à tous les textes, ou simplement de citer les titres des pièces qui démontreraient l'ardeur des convictions royalistes de Hugo. Nous retiendrons plutôt cette preuve indirecte, assez curieuse par l'indication qu'elle nous donne sur le mélange de la politique et des questions littéraires à cette époque : *Han d'Islande* (1823) est surtout attaqué par la critique libérale, surtout défendu par les ultras. Et faut-il croire que ce soient des considérations exclusivement littéraires qui ont fait accorder au poète, en février 1823, quelques jours après la publication du roman, une nouvelle pension de deux mille francs sur les fonds littéraires de l'intérieur? — Nous passerons aussi rapidement sur la préface des *Nouvelles Odes* (1824), sur les opinions que l'on professait au Cénacle, autour de Nodier (nous en avons déjà parlé), pour signaler l'année 1825, fertile en événements significatifs. C'est l'année du sacre de Charles X; le roi invite Hugo à cette cérémonie, en même temps qu'il le nomme chevalier de la Légion d'honneur. Le poète s'acquitta par l'*Ode sur le Sacre*; le roi, à son tour, nomma le général Hugo lieutenant général de ses armées; il eut pour Hugo lui-même quelques délicates attentions personnelles : « Le Roi m'a fait annoncer qu'il avait ordonné qu'on ajoutât, à toutes les faveurs dont il m'honore, un envoi de porcelaines. C'est me combler[1]. » Déjà, il avait donné à l'auteur le plaisir de lui offrir ses vers dans une audience particulière, et de voir son ode imprimée à l'Imprimerie

1. Au général, 18 juillet 1825; *Corr.*, p. 211.

Royale « avec tout le luxe typographique ». On comprend que ces satisfactions d'amour-propre aient confirmé le poète dans ses sentiments monarchiques; et peut-être expliquent-elles la « note » qui termine l'édition définitive de *Bug-Jargal*[1]. Ces quelques pages nous racontent la mort du capitaine d'Auverney, au moment même où le comité de Salut public va l'envoyer à l'échafaud; elles ne manquent pas de flétrir « les représentants du peuple en mission, ces espèces d'ambassadeurs à bonnets rouges, que la Montagne députait dans les camps pour les dégrader et les décimer, délateurs attitrés, chargés par les bourreaux d'espionner la gloire.... L'idole sanglante de ces temps-là aimait les victimes illustres : et les sacrificateurs de la place de la Révolution étaient joyeux quand ils pouvaient, d'un même coup, faire tomber une tête et une couronne, ne fût-elle que d'épines, comme celle de Louis XVI, de fleurs comme celle des jeunes filles de Verdun, ou de lauriers, comme celle de Custine et d'André Chénier. » Et le commissaire de la Convention de *Bug-Jargal* étale une férocité si révoltante que le général auquel il s'adresse finit par lui répondre : « Il vous reste encore une ressource, citoyen représentant du peuple! Allez chercher le corps du capitaine d'Auverney dans les décombres de la redoute. Qui sait! Les boulets ennemis auront peut-être laissé la tête du cadavre à la guillotine nationale. »

Après cela, les royalistes pouvaient bien passer à Victor Hugo cette phrase qui peut-être n'est pas pure de toute influence libérale : « En littérature comme en politique, l'ordre se concilie merveilleusement avec la liberté[2]. » Lui-même se considère encore si bien comme un poète monarchique, et presque officiel, qu'il sollicite,

1. Note écrite en 1825.
2. Préf. des *Odes et Ballades*, 1826.

à la fin de 1826, une augmentation de pension, sans succès, semble-t-il[1]. Et, lorsqu'aux premiers jours de février 1827 il écrivit l'*Ode à la Colonne*, rien n'était changé dans ses opinions politiques, malgré l'interprétation qu'il devait plus tard donner de cette pièce, où il prétendit voir sa première profession de foi bonapartiste et libérale.

En 1814, « l'Autriche avait exigé que les sujets français, pourvus par Napoléon de titres impliquant un droit féodal sur une ville ou une province de l'empire autrichien, cessassent de porter ces titres[2] ». La clause fut tenue secrète, et ne reçut pas d'exécution; mais en 1827, le cabinet de Vienne enjoignit à son ambassadeur, le comte Apponi de régler la question en provoquant un éclat. Les ducs de Dalmatie, de Tarente, de Trévise, de Reggio s'étant présentés à une soirée de l'ambassadeur, l'huissier les annonça avec leur seul titre de maréchaux. Ce fut un scandale; l'indignation fut générale, et la presse, les hommes politiques sans distinction de partis, la cour, le roi lui-même s'y associèrent. Victor Hugo servit la même cause qu'à la tribune de la Chambre, Hyde de Neuville, et que le *Journal des Débats*, feuille ardemment royaliste. L'*Ode à la Colonne* ne put donc faire « aux royalistes purs l'effet d'une désertion », elle ne put être « le début de la rupture[3] ». Au surplus, les passages nettement royalistes ne manqueraient pas dans la pièce :

> Au bronze de Henri mon orgueil te marie.

Plus loin :

> Les Bourbons ont toujours adopté des victoires...
> O Trophée...
> Et si tes quatre aigles reposent,
> C'est à l'ombre du drapeau blanc.

1. Biré, p. 397-398.
2. Biré, p. 404-412.
3. *Témoin*, II, p. 217 et suiv.

La pièce est donc nettement royaliste; mais il n'en reste pas moins qu'une interprétation bonapartiste en était à la rigueur possible.

VIII

Il faut remarquer toutefois qu'au sens large du mot, bien des Français, opposés à toute restauration impériale, étaient, en 1827, des bonapartistes. A défaut des gloires présentes que le gouvernement de Charles X n'a pas su donner au pays, on se rabat sur les gloires du passé; Napoléon n'est plus le tyran, l'usurpateur, le fléau de la colère de Dieu, envoyé pour châtier les peuples. Il n'est pas encore le héros du siècle, mais déjà la France revendique les hauts faits accomplis sous son règne comme un héritage national. Cela était déjà sensible dans l'*Ode à mon père* de 1823; cela se marquera plus nettement encore dans la suite. Et, comme il est naturel, l'homme qui est le centre de cette prestigieuse légende, grandira de plus en plus dans l'esprit du poète. Le « Buonaparte » de 1822 forçait déjà l'intérêt de Hugo; en 1825, dans les *Deux Iles*, l'admiration perçait sous chaque anathème; en 1827, « Napoléon », peut-être, est l'égal de Charlemagne.

On pourrait dire, en somme, que Hugo, désormais, a des idées royalistes et des sentiments bonapartistes, si ceux-ci ne relevaient moins de la politique que de la littérature. Aux yeux du public, ses convictions n'avaient pas varié, quand, au mois de décembre 1827, il publia *Cromwell*. Et cela sans doute inspira à Charles de Rémusat cette critique à propos du drame : « Le Cromwell de M. Hugo a presque à chaque scène un aparte pour ses remords. Et quels remords! ceux d'un régicide. En ce

point seulement, M. Hugo paraît s'être trop souvenu de ses propres opinions. Il a vu le régicide en royaliste, et avec les idées morales de notre époque [1].... » Toutefois, le royalisme du poète a grandement perdu de son besoin d'expression et d'expansion; et quand M. Biré veut montrer quelle était, en 1828, la haine qu'inspiraient à Hugo les révolutions, la solidité de ses « principes royalistes », il ne nous peut citer que ce seul vers, assez peu expressif :

Des révolutions, j'ouvrais le gouffre immonde.

Au surplus, les opinions politiques de Hugo semblent devenir de plus en plus incertaines. Dans ses œuvres, nous ne trouvons guère trace que de ce bonapartisme littéraire dont nous avons déjà parlé. En novembre 1828 il écrit *Bounaberdi* [2], *Lui* en décembre [3]; les dernières lignes de la préface de 1829 (janvier) évoquent Ali-pacha, « le seul colosse que ce siècle puisse mettre en regard de Bonaparte, si toutefois Bonaparte peut avoir un pendant ». — A côté de cela, il est officiellement royaliste; dans l'affaire de Marion de Lorme, il écrit à M. de la Bourdonnaye, le 14 août 1829 : « Rien d'hostile ne peut venir de moi. Le roi ne doit attendre de Victor Hugo que des preuves de fidélité, de loyauté et de dévouement. » Mais en même temps il refusait la pension qu'on lui offrait; mais le *Globe* [4], son nouvel allié, commentait ainsi ce refus : « Quant aux journaux ministériels qui chicanent sur le chiffre de la pension, et font reproche à M. Hugo d'en avoir déjà accepté une, la réponse est facile. Il y a tel jour et telle heure où une grâce honore :

1. VI, p. 172, n° 29, 2 fév. 1828.
2. *Orientales*, XXXIX.
3. *Id.*, XL.
4. VII, n° 65, p. 251, 19 août 1829.

changez le jour et l'heure, c'est une flétrissure ». Toute la presse libérale faisait chorus, et attaquait furieusement le ministère en faveur de Hugo. Dira-t-on que le poète lui-même n'approuvait pas ces excès? Si nous en croyons la *Correspondance*[1], il écrivait en juillet 1829 à M. de Martignac, toujours à propos de *Marion Delorme* : « Ces censeurs, auteurs dramatiques pour la plupart, tous défenseurs intéressés de l'ancien régime littéraire en même temps que de l'*ancien régime politique*, sont mes *adversaires* et, au besoin, *mes ennemis naturels* ». Il écrit, le 5 janvier 1830 : « Je n'ai aucune faveur à demander au ministère actuel » (le ministère Polignac), et plus loin : « La censure est mon ennemie littéraire, la censure est mon ennemie politique ». La lettre est adressée au ministre de l'Intérieur. Et, pour conclure sur ce point, quelques vers, écrits en juin 1830[2], me semblent résumer assez exactement l'état d'esprit de Hugo :

Après avoir chanté, j'écoute et je contemple,
A l'empereur tombé dressant dans l'ombre un temple,
Aimant la liberté pour ses fruits, pour ses fleurs,
Le trône pour son droit, le roi pour ses malheurs!

Les journées de Juillet arrivèrent, et Hugo écrivit le *Journal d'un Révolutionnaire de 1830*. Il y notait, à la date d'août, les réflexions suivantes : « Après juillet 1830, il nous faut la chose république et le mot monarchie. » — « Les rois ont le jour, les peuples ont le lendemain. » — « La dernière raison des rois, le boulet. La dernière raison des peuples, le pavé. » — Le 7 du même mois, il écrivait à Saint-Valry pour s'excuser de n'être point descendu, étant de passage à Montfort-l'Amaury,

1. I, p. 88 et suiv.
2. *Feuilles d'automne*, I, fin.

chez la mère de son ami : « Votre petite ville de Montfort-l'Amaury est si étrange que je ne sais pas en conscience (ceci entre nous et pour en rire) si je n'aurais pas un peu compromis votre bonne mère avec ma double réputation de libéral politique et de libéral littéraire. Savez-vous que ces braves gens en sont encore à la lune de miel royaliste de 1815...? Jugez ce qu'ils devaient penser de moi, — de moi qui venais interrompre brutalement leurs embrassades et leurs congratulations des ordonnances Polignac en leur disant : Paris a jeté bas les faiseurs de coups d'État. Plus de Polignac, plus même de Bourbon! et ministère et dynastie, l'un coupable, l'autre aveugle, n'ont que ce qu'ils méritent! — C'était tomber au milieu d'eux comme une bombe de Paris, comme un drapeau tricolore, comme un bonnet rouge. »

La volte-face est brusque; nous n'avons ici qu'à la constater. Quelles sont les causes qui l'avaient pu préparer?

On peut soutenir d'abord que le libéralisme littéraire devait conduire logiquement Hugo au libéralisme politique. Il s'en apercevra lui-même plus tard : « Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le *libéralisme* en littérature[1]. » — En second lieu, nous avons vu le bonapartisme succéder peu à peu chez lui au royalisme comme objet d'admiration littéraire; mais il ne peut se faire que, chez un poète, cette substitution se soit accomplie sans que le royalisme s'affaiblît, comme conviction politique, en raison même de ce qu'il perdait dans le domaine poétique et sentimental. De plus, et ces motifs d'ordre tout personnel ne sont rien moins que

1. *Litt. et phil. mêlées*, p. 313. — Art. sur Dovalle, 1830.

négligeables, Hugo avait eu maille à partir avec le pouvoir; il avait lutté contre les ministres et le gouvernement royal; le roi lui-même avait maintenu l'interdiction qui pesait sur *Marion Delorme*. Les libéraux avaient soutenu le poète. S'il n'éprouva pas de reconnaissance pour ceux-ci, il dut éprouver, des tracasseries de ceux-là, dépit et rancune. Enfin, nous revenons sur une idée déjà exprimée, et qui ne saurait trop l'être. Hugo a marché avec ses contemporains vers le libéralisme, vers le bonapartisme, on pourrait presque dire vers la démocratie [1]. Il a accepté la Révolution lorsqu'elle a été faite, il a cru l'avoir faite lui-même. En politique plus qu'en toute autre chose, il a été l' « écho sonore » qui redisait les imprécations ou les bravos des partis ou de la nation entière.

1. Cf. *Feuilles d'Automne*, III, Rêverie d'un passant, daté du 18 mai 1830.

CHAPITRE VI

VICTOR HUGO DE 1830 A 1843

« La fièvre prend toutes les têtes », écrit Victor Hugo à Lamartine, dans une lettre datée de juillet 1830, « il n'y a pas moyen de se murer contre les impressions du dehors.... On fait de la politique comme on respire. » Victor Hugo, semble-t-il, avait pourtant échappé à la contagion générale : enfermé dans sa maison de la rue Jean-Goujon, en pleins Champs-Elysées, entre sa femme et ses quatre enfants, Léopoldine, Charles, Victor et Adèle, il avait défendu sa vie intime contre les passions et les troubles de la rue. Aussi n'y eut-il guère d'heures plus laborieuses, au moins en apparence, dans la vie du poète, qui, dans la même année 1831, fait jouer *Marion Delorme*, publie *Notre-Dame de Paris* et les *Feuilles d'Automne* : un drame, un roman, un recueil de vers, on dirait toutes les cordes de la lyre qui vibrent à l'unisson comme pour dominer le bruit de l'émeute.

Et cependant, dans cette même lettre que nous rappelions tout à l'heure, Victor Hugo proclame avec solennité que la voix des événements doit couvrir celle du poète : « Plus d'art, plus de théâtre, plus de poésie en un pareil moment ! » Il y a là une contradiction singulière :

on se l'expliquera si l'on songe que, des œuvres publiées en 1831, l'une, *Notre-Dame de Paris*, n'a été écrite que parce qu'un traité de 1829 contraignait expressément Victor Hugo de la livrer à l'éditeur Gosselin; l'autre, *Marion Delorme*, a été reçue au Théâtre-Français en juillet 1829; la dernière, les *Feuilles d'Automne*, est formée de pièces qui toutes, de l'aveu même de l'auteur, ont été écrites avant les journées de Juillet. Victor Hugo a été pris, lui aussi, par la fièvre générale : il a subi très profondément le contre-coup des événements de son temps. Ses idées ne sont plus seulement littéraires : elles deviennent politiques, humanitaires et sociales. Aussi, des trois genres que nous l'avons vu essayer dans la même année, le théâtre, la poésie et le roman, choisit-il sans hésiter celui qui lui permettra d'exprimer, d'expliquer et de faire valoir ses idées nouvelles, de façon plus directe et plus autoritaire. Il s'est acquitté de *Notre-Dame de Paris* comme d'une corvée, et il ne reviendra plus au roman qu'en 1862. Les recueils lyriques, qui se suivaient avec tant de régularité pendant les années antérieures à 1830, s'espacent désormais de 1831 à 1835, de 1835 à 1837, de 1837 à 1840. Il en résulte que c'est le théâtre qui devient, et qui reste pendant douze ans, sa forme favorite et presque sa seule forme d'expression. Toute la poétique de Victor Hugo à cette époque est dans cette phrase qu'il inscrit comme un manifeste en tête de *Lucrèce Borgia* (1833) : « Le théâtre est une tribune, le théâtre est une chaire. Le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine ». Telle sera sa pensée jusqu'au dernier jour; et il la formulera encore dix ans après, dans la préface des *Burgraves* (1843) : « Le théâtre doit faire de la pensée le pain de la foule. » Dès lors, étudier la vie et l'œuvre

de Victor Hugo, entre les années 1830 et 1843, c'est suivre une évolution qui, du poète, va faire une sorte de pasteur des peuples.

I

Par suite d'un nouveau traité conclu en juillet 1830 avec l'éditeur Gosselin, Victor Hugo devait lui remettre, au mois de décembre de la même année, le manuscrit de *Notre-Dame de Paris* qu'il s'était primitivement engagé à livrer en avril 1829 : la perte de certains documents indispensables retarde l'auteur et fait reporter la date au 1er février 1831 ; néanmoins le roman est terminé dès le 14 janvier. Victor Hugo a travaillé à cette œuvre avec un acharnement maussade, s'enfermant chez lui plusieurs mois de suite, pour ne pas être distrait par les événements du dehors, pour ne pas abandonner la besogne ingrate à laquelle une importune convention le contraignait. Il écrit pour écrire, pour remplir les pages blanches qui composeront le volume promis, sans goût, presque sans intention, sans direction précise. Une lettre à Victor Pavie (septembre 1830) nous le montre « plongé jusqu'au cou dans *Notre-Dame*. J'empile page sur page et la matière s'étend et se prolonge tellement devant moi que je ne sais si je n'en écrirai pas la hauteur des tours. » L'œuvre qui sortit de ce fiévreux labeur, eut un très grand succès, malgré l'heure inquiète et troublée qui la vit naître : trois mille cent exemplaires se vendirent en dix-huit mois, ce qui est un gros chiffre pour l'époque.

Ce roman, tout d'imagination et de fantaisie, fait sur un mot grec gravé en caractères gothiques au mur d'une vieille tour, jetait une note originale dans une année qui voit paraître en même temps *le Rouge et le*

Noir et *Indiana* : si Stendhal ne s'interdit rien tant précisément que les rêveries poétiques, pour s'attacher uniquement au fait précis et documentaire, représentatif des caractères et des tempéraments, s'il n'y a rien de moins romanesque que les romans de George Sand, à ne considérer que les aventures de ses personnages, non leurs sentiments, il n'y a rien qui ressemble plus au *Quentin Durward* de Walter Scott que cette reconstruction historique faite par un poète, cette vision d'un rêveur, cherchant à deviner, à retrouver « l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser un stigmate de crime ou de malheur au front de la vieille église ».

L'année suivante, Victor Hugo, qui s'est posé en moralisateur de la foule dans ses drames, *Marion Delorme* et *le Roi s'amuse*, éprouve le besoin de rattacher son roman à quelqu'une de ces idées sociales qu'il se croit appelé à répandre : il veut qu'on cherche « le système de l'historien et le but de l'artiste sous la création telle quelle du poète ». Et qui l'aurait cru? le système, c'est la croyance raisonnée à la déchéance irrémédiable de l'architecture; le but, c'est de conserver les monuments historiques de la France menacés par le vandalisme des autorités locales. C'est la « guerre aux démolisseurs », la campagne que mène courageusement le poète de 1825 à 1832, dans des articles plus développés et plus répandus qu'il devait réunir par la suite au volume intitulé *Littérature et Philosophie mêlées*. Prenons bonne note de cet aveu : en 1832, Victor Hugo s'aperçoit que *Notre-Dame de Paris*, œuvre de pure fantaisie, jure un peu au milieu de ses autres œuvres déjà militantes. Un ouvrage qui n'est pas un manifeste, qui ne présente pas à la foule le mot d'ordre qu'elle est habituée à chercher maintenant dans les livres : cela

n'est pas digne du poète du *Roi s'amuse*. Et Victor Hugo veut atténuer cette dissonance en ajoutant une note explicative à la seconde édition du roman.

Cette dissonance était plutôt aggravée par la publication des *Feuilles d'Automne*, qui paraissent le 24 novembre 1831. Rien de plus étranger que ces vers « de la famille, du foyer domestique, de la vie privée », aux passions du dehors, aux aspirations nouvelles de la foule que Victor Hugo bientôt n'appellera plus *public*, mais *peuple*, et le frontispice de Tony Johannot est symbolique, qui nous montre deux jeunes hommes enveloppés de longs manteaux et traversant un cimetière au soleil couchant. Cette poésie intime est tout à fait dans la note des *Confessions* de Joseph Delorme qui sont de 1829 et des *Consolations*, qui paraissent en 1831; cela s'explique en quelque façon si l'on songe que personne peut-être, dans ces années qui précèdent les heures troublées de la révolution, n'a exercé plus d'influence sur Victor Hugo que le poète des *Confessions* et des *Consolations*, Sainte-Beuve, qui est à ce moment le confident, l'ami en titre, le plus ardent défenseur de la cause commune, jusqu'au jour où une passion fatale le poussera à une irrémédiable trahison et produira la rupture définitive. C'est de Sainte-Beuve que s'inspire alors la grande révolution romantique dirigée par Victor Hugo : c'est, en quelque sorte, à travers son *Tableau de la poésie française au XVIe siècle*, que le romantisme se rattache à la Pléiade et à Ronsard; c'est au poète des *Consolations*, que le poète des *Feuilles d'Automne* emprunte ce lyrisme essentiellement personnel, expressif du moi.

Mais si les *Feuilles d'Automne* ne renferment pas l'écho des événements extérieurs, ce n'est pas du tout que le poète ait eu soin, comme il le dira plus tard

d'un autre poète, Dovalle, un jeune homme de vingt ans, de « conserver rayonnant et pur son petit monde de fleurs, de rosée et de soleil, dans cette atmosphère flamboyante et sombre qui rougit l'horizon longtemps encore après une révolution »; c'est uniquement parce que les pièces des *Feuilles d'Automne* ont toutes été écrites avant les journées de Juillet. D'ailleurs Victor Hugo nous annonce, dans la préface, qu'il a composé sous la dictée des événements quelques poésies politiques qu'il tient en réserve pour des recueils suivants où elles seront mieux à leur place. Et même dans les *Feuilles d'Automne*, on sent déjà quelque peu ce souci de l'actualité qui va devenir la préoccupation dominante du poète comme du dramaturge : il y a, par exemple, dans la pièce intitulée *Rêverie d'un passant à propos d'un roi*, un pronostic curieux, fait en juin, de la révolution de Juillet. Enfin, dans les derniers vers du recueil, Victor Hugo nous annonce, au spectacle de la France et de l'Europe en feu, qu'il oublie l'amour, la famille, l'enfance

> Et les molles chansons, et le loisir serein,

et qu'il va

> Ajouter à sa lyre *une corde d'airain.*

Avec *Marion Delorme*, Victor Hugo inaugure la série de ces pièces de théâtre qui vont lui permettre d'exprimer et de vulgariser ses idées nouvelles, ses idées sociales. Du haut de la scène, il moralise, il prêche, il veut être entendu, il veut que sa voix traduise ce que le peuple sent confusément, il veut faire jaillir de ces pensées obscures une formule accessible à tous.

Sans doute, *Marion Delorme* a été écrite en 1829, alors que rien ne faisait prévoir ce brusque changement dans

les idées du poète, elle a été écrite comme une œuvre d'art, non comme une œuvre de combat. Mais les circonstances ont admirablement servi Victor Hugo : sa pièce, interdite par deux ministres successifs de la monarchie absolue, Martignac et Polignac, interdite même par la volonté formelle de Charles X, aura, quand elle sera reprise au lendemain de la Révolution, surtout un succès de réaction politique. Le poète se défend bien un peu d'avoir cherché ce succès : il a, en effet, retardé de plusieurs mois l'apparition de *Marion Delorme*. Mais est-il sincère quand il attribue ce retard à son esprit de modération, à son désir d'éviter, lui, le Vendéen d'hier, une manifestation aussi déplacée? N'a-t-il pas voulu plutôt attendre que les passions politiques s'apaisassent, afin que sa voix fût mieux entendue, et chercher, pour la représentation de son drame, un théâtre moins compromis que la Comédie-Française, dont la *Revue de Paris* du 15 janvier 1831 annonce l'agonie et la ruine prochaine? Ce théâtre, c'est la Porte-Saint-Martin : *Marion Delorme* y fut jouée avec succès le 11 août 1831 par Mme Dorval et par Bocage. Malgré les émeutes, malgré les préoccupations politiques, la pièce fut représentée vingt et une fois en vingt-quatre jours, du 11 août au 4 septembre; elle eut même, deux fois au moins, les honneurs de la parodie. Victor Hugo demeura persuadé que le succès fait à son drame était surtout une manifestation en faveur du théâtre affranchi et proclamé libre : aussi déclare-t-il dans sa préface que l'art dramatique émancipé peut enfin « ébranler les multitudes, et les remuer dans leurs dernières profondeurs ». La formule « tolérance et liberté », qui n'était qu'une devise littéraire en tête d'*Hernani* devient en même temps, à partir de *Marion Delorme*, une devise politique.

L'année suivante, Victor Hugo revient à la scène, qui

avait vu paraître son premier drame : *le Roi s'amuse* est représenté au Théâtre-Français le 22 novembre 1832, et sifflé à outrance. Venu pour annoncer l'auteur, nous apprend le *Courrier des théâtres*, Ligier, qui tenait le rôle de Triboulet, eut grand peine à crier le nom de Victor Hugo « au milieu d'une horrible bourrasque ». Le lendemain, 23 novembre, la pièce était suspendue sous prétexte d'outrage aux bonnes mœurs, en réalité à cause des allusions politiques qu'on avait cru y voir. Il ne pouvait pas se présenter d'événement plus heureux pour Victor Hugo. Il le comprit; et plus tard il constata que *le Roi s'amuse* « marquait la plus grande date politique de sa vie ». Sans hésiter, il allait faire le procès du ministère qui le censurait, au mépris de la « charte-vérité ». Le procès eut lieu devant le tribunal de commerce le 19 décembre 1832. L'avocat du ministre, Chaix d'Est-Ange, se retranchait derrière la loi du 24 août 1791 qui défend aux tribunaux de s'immiscer dans les actes d'administration. Le tribunal lui donna raison en se déclarant incompétent et en renvoyant les parties à se pourvoir devant qui de droit; — il donna tort à Victor Hugo, malgré les efforts de son avocat, Odilon Barrot, en le condamnant aux dépens. Victor Hugo n'en avait pas moins produit l'effet qu'il voulait produire. Cette fois, c'était bien une manifestation éclatante qu'il avait cherchée. La thèse était posée : le poète s'accordait le droit de juger les faits politiques de son temps; il constatait que la France se trouvait alors à un de ces instants de fatigue générale « où tous les actes despotiques sont possibles dans la société même la plus infiltrée d'idées d'émancipation et de liberté ». Le procès du *Roi s'amuse* était une protestation au nom de ces idées et contre un de ces actes despotiques. Victor Hugo se rangeait résolument parmi ces « esprits généreux qui

ne se lassent pas et qui vont toujours », malgré les efforts des timides, des timorés « essouflés » qui veulent les retenir et « demandent à faire halte ».

La thèse est développée avec régularité dans les drames suivants de Victor Hugo. C'est dans la préface de *Lucrèce Borgia* qu'elle reçoit sa formule définitive : « Le théâtre est une tribune; le théâtre est une chaire.... » Si *le Roi s'amuse* avait été la plus grande date politique de la vie du poète, *Lucrèce Borgia* fut, de son propre aveu, sa plus grande date littéraire. Ce fut un gros succès, en effet, presque un triomphe, que ce drame, joué pour la première fois à la Porte-Saint-Martin le 2 février 1833, et où l'on entend à la fois Frédérick Lemaître et Mlle Georges. Cette pièce flattait un goût alors fort répandu dans le public, le goût de l'horrible, mis à la mode par les pièces d'Alexandre Dumas : *la Tour de Nesle* ne précède que d'un an *Lucrèce Borgia*, et Victor Hugo était encore fort lié avec Alexandre Dumas. *Lucrèce Borgia* mettait aussi en lumière l'une des idées essentielles du romantisme : la recherche de la couleur locale, qui était à la même époque une caractéristique du théâtre de Vigny (*la Maréchale d'Ancre*, 1831; *Chatterton*, 1835). Quoi qu'il en soit de ces nouveautés, Victor Hugo a surtout vu dans ce drame la manifestation politique qu'il lui permettait de faire : « Mettre au jour un nouveau drame après le drame proscrit, c'était encore une façon de dire son fait au présent gouvernement »; il y a vu également un moyen d'affirmer une fois de plus sa grande intention sociale : « Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde. »

C'est aussi un drame *social* que *Marie Tudor*, représentée le 6 novembre 1833 à la Porte-Saint-Martin. La pièce échoue presque totalement, et Victor Hugo se

brouille avec son directeur Harel : mais il n'en reste pas moins fidèle à sa conviction, on dirait presque à sa mission. Il tiendra tête à la cabale; car c'est le sort même du peuple qui est en question : le théâtre ne doit-il pas « donner à la foule une philosophie, aux idées une formule, à chacun un conseil, à tous une loi »?

Irrémédiablement brouillé avec Harel, Victor Hugo abandonna pour toujours la Porte-Saint-Martin et revint au Théâtre-Français où il donne *Angelo*, le 28 avril 1835. Nous sommes un peu surpris d'apprendre que la pièce a pour but de « dénoncer l'absurdité d'un fait social » et que le poète veut démontrer à quelles épreuves doit résister la vertu d'une femme dans une société mal faite. Cette intention sociale eut sans doute peu de part dans le succès d'*Angelo*, dû surtout au talent des deux grandes actrices, Mlle Mars et Mme Dorval, qui attirèrent la foule pendant plus de trente représentations.

Après *Angelo*, la production théâtrale de Victor Hugo se ralentit : les pièces sont plus rares, plus espacées. Les recueils lyriques recommencent à alterner avec les drames. Il y a donc comme un temps d'arrêt dans la vie du poète; et si nous jetons un regard d'ensemble sur cette période de quatre années, si active, si remplie d'œuvres, nous verrons, semble-t-il, se dégager l'idée maîtresse de Victor Hugo, l'idée qui était l'inspiratrice de ses œuvres et aussi, d'occasion, faisait leur succès.

Nous la voyons exprimée, sous sa forme la plus complète, dans un recueil publié en 1834 par Victor Hugo, sous le titre de *Littérature et Philosophie mêlées*. Dans ce recueil nous trouvons, l'un à côté de l'autre, deux journaux que l'auteur appelle des journaux d'idées : le *Journal d'un jeune jacobite de 1819* et le *Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830.*

C'est à dessein que Victor Hugo a rapproché ces deux brochures si différentes : il est très fier de ses variations politiques; elles prouvent au moins qu'il a profité de l'expérience quotidienne, qu'il a réfléchi, que sa pensée s'est repliée sur les faits. Il écoute la voix des événements, après avoir entendu la voix de l'homme et la voix de la nature; il sent que c'est à lui qu'il appartient d'élever, quand ils le méritent, les événements politiques à la destinée d'événements historiques. Donc il regarde autour de lui, il juge les faits, il propose des solutions : dans l'État encore un peu trouble qui s'élabore, qui se dégage peu à peu de la Révolution, les questions sociales l'intéressent plus que les questions politiques. Et, de ces questions sociales, une surtout lui tient à cœur, l'abolition de la peine de mort. Il y revient à deux reprises différentes, dans la période qui nous occupe : la préface du *Dernier Jour d'un condamné*, écrite en 1832, un nouveau roman, *Claude Gueux*, sorte de manifeste distribué en 1834 à tous les députés de France, ne sont que des dissertations plus ou moins éloquentes sur cette thèse : la peine de mort est une iniquité sociale; pour diminuer la criminalité, il faut instruire le peuple; « cette tête pleine de germes utiles... moralisez-la,... vous n'aurez plus besoin de la couper ». — Instruire, moraliser la foule, n'est-ce pas toujours l'idée directrice de Victor Hugo, sa conviction, sa foi nouvelle?

Concevant la littérature, l'art en général, comme un instrument de civilisation et de moralisation, Victor Hugo devait être conduit à assimiler la révolution littéraire qu'il dirige depuis 1822 à la révolution politique issue des journées de 1830. Il le fait nettement dans l'étude consacrée au poète Dovalle, et voici la définition catégorique qu'il y donne : « Le romantisme, tant de

fois mal défini, n'est à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le libéralisme en littérature. A peuple nouveau, art nouveau. »

II

Dans son rêve ambitieux d'apôtre qui se croit destiné à préparer l'avenir, Victor Hugo conserve la superstition de ce qui n'est plus. Et après l'avoir vu prêchant la foule au théâtre, lui dictant les idées dont elle vivra demain, nous allons le voir maintenant recueillir pieusement tous les échos du passé. Son tempérament de poète ne peut pas se soustraire en quelque sorte à l'obsession du passé : et quel que soit son désir d'être avant tout l'homme de l'actualité, d'être celui qui se laisse porter par les événements, qui devine et qui suit toutes les variations de la foule inquiète, en attendant qu'il les dirige et qu'il jette dans chaque âme

> Un mot révélateur propre à ce qu'elle sent,

il ne peut, comme poète, se priver de la grande source d'inspiration de tout poète, qui est le culte des choses disparues, des civilisations éteintes, des personnalités mortes, des grands efforts brisés. Victor Hugo le sent bien que ce passé, méprisé ou détesté par les hommes de son temps, est pour lui, poète, une source abondante d'images lyriques et dramatiques; parce qu'il l'a senti, il reste, dans une certaine mesure, le défenseur des Bourbons, et se fait presque celui des Bonapartes; et sa foi de Vendéen ou de Bonapartiste lui dicte *les Chants du Crépuscule* (1835), *les Voix Intérieures* (1837), *les Rayons et les Ombres* (1840), même son drame de *Ruy Blas* (1838).

Ce culte du passé est déjà très apparent dans *les Chants du Crépuscule*. Le titre à lui seul est significatif : tout aujourd'hui, dans les idées comme dans les choses, dans la société comme dans l'individu, est à l'état de crépuscule. Et le poète, à cette heure triste et mélancolique du soir, éprouve une joie secrète à regarder en arrière, à revivre les heures lumineuses de la journée. Il revoit, en une vision soudaine qui hante son imagination, la gloire des années défuntes; tout ce qu'a de misérable, de douloureux, cette brusque éclipse d'un passé brillant, lui apparaît; il sent le besoin, il se croit le devoir de consoler le grand Empereur aujourd'hui oublié : il lui promet de belles funérailles, celles qu'il devait raconter plus tard, dans ses *Choses vues*, avec une si pénétrante émotion. Il ne peut détacher sa pensée de ce drame tragique qu'est la vie glorieuse et éphémère des puissants, cruellement interrompue par la brutalité du destin :

> Ma poésie en deuil ira longtemps encore
> De Sainte-Hélène à Saint-Denis.

Ce qu'il y a de bonapartisme dans la pensée de Victor Hugo à ce moment-là, se précise et s'explique à la lecture de deux lettres que le poète adresse en 1831 et en 1833 au roi Joseph, frère de Napoléon : c'est parce qu'il est dévoué à la France, dévoué à la liberté, qu'il a foi en l'avenir de cette maison « à qui l'avenir ne peut pas manquer ». Il aime le duc de Reichstadt, il se ralliera à lui avec toute la jeunesse de France, — pourvu, il est vrai, qu'il donne toutes les garanties nécessaires aux idées d'émancipation, — « parce qu'il porte le plus grand des noms historiques ».

Ce rôle que joue Victor Hugo à cette époque, rôle de penseur isolé, indépendant au milieu de la foule tumul-

tueuse et passionnée, rappelle l'attitude que garde au même moment Alfred de Vigny, attitude un peu plus hautaine et méprisante. La même année 1835, en effet, voit paraître, avec *les Chants du Crépuscule*, *Chatterton*, qui proclame la souveraineté du poète, les droits de l'intelligence isolée parmi les hommes, et forte justement de son isolement et de son indépendance.

L'année suivante nous montre Victor Hugo fort occupé à la confection d'un opéra-comique, dont le livret est emprunté à *Notre-Dame de Paris*. *La Esmeralda*, tel est le titre de cet opéra, dont Mlle Bertin, fille du directeur des *Débats*, faisait la musique. Plus intimement que jamais, Victor Hugo est lié avec les Bertin, chez qui il passe une partie de l'été, dans la petite propriété des Roches, tout près de Paris. Le livret a été entrepris par Victor Hugo dès 1831 ; il y travailla cinq ans, et les lettres à Mlle Bertin, dans la *Correspondance*, nous montrent combien la confection de ce court scénario fut laborieuse pour l'auteur de *Marion Delorme* ou de *Marie Tudor*, qui pouvait écrire cinq actes en deux mois. *La Esmeralda* fut jouée à l'Opéra le 14 novembre 1836; la première représentation fut brillante; mais la pièce ne reparut que six fois à la scène. Et Victor Hugo qui n'osait accuser Mlle Bertin de cet échec en rendit responsable le directeur Duponchel, à qui il reprocha la mesquinerie de la décoration.

Le début de l'année 1837 fut assombri par un deuil. Victor Hugo perdit son frère Eugène, frappé de folie depuis 1822, et enfermé à l'Asile Saint-Maurice, à Charenton. Eugène n'était pas la seule victime que devait faire ce mal terrible dans la famille du poète. Quelques années plus tard, sa fille Adèle sera atteinte à son tour, et il n'est peut-être pas sans intérêt de constater cette sorte d'hérédité fatale qui pèse sur les êtres le plus inti-

mement rattachés par les liens du sang au grand penseur chez qui l'intelligence apparaît de plus en plus comme développée d'une façon presque morbide, et pour ainsi dire hypertrophiée. Victor Hugo ressentit très cruellement la perte de son frère, de celui qu'il appelle, dans *les Voix Intérieures*, le « doux et blond compagnon de toute son enfance », de celui qui, après avoir partagé ses leçons et ses jeux, avait eu « les mêmes aspirations que lui vers la poésie, le même instinct des besoins nouveaux ».

Plus encore que *les Chants du Crépuscule*, *les Voix Intérieures*, qui paraissent en 1837, sont pénétrées de cette idée que le poète a une mission « dans la mêlée d'hommes, de doctrines et d'intérêts qui se ruent si violemment tous les jours sur les œuvres du siècle ». Et cette mission consiste précisément à protéger les œuvres du siècle, menacées par la fureur aveugle de la foule. Grâce à son indépendance, que Victor Hugo, après Vigny, revendique de plus en plus, le poète a le droit de juger les événements du passé, de leur décerner l'admiration ou le respect qu'ils méritent, parce qu'il se maintient au-dessus du public, « inébranlable, austère, bienveillant ». Ces trois mots expriment toute la pensée de Victor Hugo à cette époque : inébranlable, il l'est dans son royalisme toujours persistant; austère, dans sa foi religieuse toujours ardente; bienveillant, dans sa sympathie éclairée et intelligente qui admet la révolution en en condamnant les excès, qui écoute la « Muse de la loi juste et du droit souverain », sans cesser d'entendre monter du lointain des âges les voix oubliées du passé. Car Victor Hugo est toujours royaliste, d'âme, sinon de cœur : il se concède le droit de « consoler les dynasties tombées, sans injure pour les dynasties présentes ». Le sentiment de respect que lui inspire la Vendée, nous

dit-il lui-même dans le *Journal d'un révolutionnaire de 1830*, n'est plus qu'une « affaire d'imagination et de vertu ». Son imagination lui impose la vision des « temps évanouis,... des splendeurs éclipsées,... des soleils descendus derrière l'horizon »; et sa vertu lui fait un devoir, dans la pièce intitulée *Sunt lacrymae rerum*, d'accorder à Charles X, oublié et dédaigné par le peuple, « le lambeau de velours qui couvrira son cercueil ». De même, Victor Hugo est toujours fidèle à sa foi catholique. Il s'épouvante en secret parce que « l'écho de la voix de Jésus s'affaiblit ». Dans tout ce grand éclat d'un siècle éblouissant, il affirme que *Dieu est toujours là*, et il lance cet appel suppliant :

Priez,
Priez pour les hommes qui chantent.

Enfin dans son horreur pour les excès et pour le fanatisme, dans ce « grave respect du peuple qui s'allie au mépris de la foule », dans ce désir très net « d'être de tous les partis par leur côté généreux, de n'être d'aucun par leur côté mauvais », il y a quelque chose qui rappelle l'éloquence satirique et fougueuse d'un autre poète à la même époque : lorsque Barbier dans ses *Iambes* (1831) et dans ses *Satires et Poèmes* (1837) dénonce avec une verve puissante l'égoïsme brutal des vainqueurs de 1830, ne revendique-t-il pas avec Victor Hugo cette supériorité du poète, qui conserve au milieu de l'entraînement populaire, « dans la tourmente du siècle », assez d'imagination sympathique pour se souvenir du passé et lui prêter encore quelque souffle de vie?

L'inspiration dramatique de Victor Hugo procède alors, comme son inspiration lyrique, de son culte pour le passé; d'ailleurs Victor Hugo lui-même le dira bientôt (Préface de *les Rayons et les Ombres*) : « Il y a du

drame dans la poésie, et il y a de la poésie dans le drame. Le drame et la poésie se pénètrent comme toutes les facultés de l'homme, comme tous les rayonnements dans l'univers. » Dans ses pièces comme dans ses vers, c'est la même hantise qui sollicite son imagination, hantise des choses disparues, des brusques éclairs qui ont un instant illuminé le monde, sans presque laisser de trace. Et c'est d'une hallucination de cette espèce que provient *Ruy Blas*.

La pièce ne fut pas jouée au Théâtre-Français; Victor Hugo venait d'intenter à son directeur Vedel un procès qu'il avait gagné : convaincu de n'avoir pas exécuté les traités relatifs aux représentations d'*Hernani*, de *Marion Delorme* et d'*Angelo*, Vedel avait été condamné à payer six mille francs de dommages-intérêts et à remplir, sous une sanction pécuniaire, ses engagements antérieurs. Brouillé avec les directions de la Comédie-Française et de la Porte-Saint-Martin, Victor Hugo voulut avoir un théâtre à lui, non comme directeur, mais comme inspirateur, pour ainsi dire, et comme auteur en titre. Il chercha donc autour de lui, pour le mettre à la tête de son entreprise, un homme qui, lui devant sa fortune, lui serait tout dévoué, et il obtint du ministre Guizot un privilège pour Anténor Joly. Celui-ci fonda la Renaissance en juin 1838, et sur cette scène nouvelle, *Ruy Blas* fut joué le 8 novembre de la même année. Le soir de la première, le talent de Frédérick Lemaître, plus encore que le drame lui-même, assura à Victor Hugo un beau succès, qui lui permit de vendre son manuscrit deux cent mille francs à l'éditeur Delloye. La pièce eut une cinquantaine de représentations, mais son succès ne fut rien à côté de celui d'insignifiantes opérettes que la Renaissance s'était engagée à représenter concurremment avec le drame.

Sans doute, il y avait de l'actualité dans *Ruy Blas* : le sujet philosophique du drame, déclare l'auteur, « c'est le peuple aspirant aux régions élevées », ce peuple dont l'existence s'est révélée à lui en 1830, et dont il n'aurait peut-être jamais songé à rechercher dans l'histoire les origines, l'évolution, les efforts sans l'avertissement significatif des journées de Juillet. Mais surtout, dans ce drame espagnol, il y a une reconstruction d'une société disparue, et non seulement d'une société disparue, mais d'une dynastie déchue. Et si l'on peut dire que cela aussi est un souvenir de 1830, c'est plus encore une manifestation nouvelle de cette sympathie pour les grandes destinées malheureuses qui dictait à Victor Hugo les vers des *Chants du Crépuscule* et des *Voix Intérieures*. La préface nous indique, pour ainsi dire, la note juste du drame : « Ces grandes apparitions de dynasties qui illuminent par moments l'histoire sont pour l'auteur un beau et mélancolique spectacle sur lequel ses yeux se fixent souvent. »

Aussi est-ce dans ces « apparitions » fugitives qu'il cherchera, cinq ans plus tard, le sujet des *Burgraves*; et c'est encore une rêverie historique qui lui fournit le thème d'une pièce inachevée que date l'année 1839, *les Jumeaux* : cette pièce, dont les trois premiers actes furent écrits en moins d'un mois, du 26 juillet au 23 août, interrompue par la maladie, devait rester inachevée. Sans doute le poète, quand il relut son drame, le trouva trop imparfait et renonça à le terminer. Il mettait en scène la reine Anne d'Autriche, Louis XIV et le cardinal Mazarin; il tirait adroitement parti de la légende qui attribuait à Louis XIV un frère jumeau, tenu dans une situation inférieure, emprisonné avec un masque d'acier sur le visage, tandis que le roi trônait à Versailles, au milieu de la cour la plus brillante du monde.

Cette antithèse fantaisiste était bien faite pour séduire le poète qui venait, dans une autre cour d'Europe, de prêter à un valet le langage et les sentiments d'un roi.

Un dernier recueil lyrique, *les Rayons et les Ombres*, paru en 1840, marque de la façon la plus décisive, l'état de ce que l'auteur lui-même appelle « la seconde période de sa pensée ». Le livre commence par une pièce intitulée : *Fonctions du poète*, et Victor Hugo s'y décerne le titre de « rêveur sacré ». Comme *les Chants du Crépuscule* et *les Voix Intérieures*, *les Rayons et les Ombres* sont pleins d'allusions, de souvenirs sympathiques, de regrets même accordés à l'épopée impériale. Par exemple, le poète écrit toute une pièce éloquente pour protester en faveur de la veuve du général Junot à qui le conseil municipal de Paris avait refusé une tombe au Père-Lachaise : et l'on y lit cette déclaration significative :

> Je garde le trésor des gloires de l'Empire,
> Je n'ai jamais souffert qu'on osât y toucher.

D'ailleurs, si nous doutions du bonapartisme de Victor Hugo à cette époque, nous n'aurions qu'à parcourir pour nous éclairer sur ce point, à côté du récit enthousiaste que Victor Hugo a fait dans *Choses vues* (1re série) des funérailles de Napoléon, le recueil publié par lui, quelques jours après (23 décembre 1840), de toutes ses pièces relatives à l'Empereur, depuis la première *Ode à la Colonne* jusqu'à *Napoléon II*.

Ce bonapartisme, chez le poète, n'est encore que l'une des formes de sa pensée essentiellement complexe : la variété de son esprit est faite d'abord de toute la confusion de la société qu'il traverse à ce moment, et dont il essaye de refléter tous les aspects; mais elle est faite

surtout de son indépendance, de toute son indépendance d'homme isolé qui se retire, suivant ses propres expressions, « à l'abri de tout contact immédiat avec les gouvernements et les partis ». Ainsi il peut, en quelque sorte, mettre déjà les événements en perspective. Indépendamment des pensées qui lui viennent de son propre tempérament, il essaye de « contenir la somme des idées de son temps »; il essaye aussi, dans les conseils qu'il adresse à la foule, de présenter « quelques esquisses rêveuses de l'avenir »; mais avant tout, il se plonge dans la contemplation du passé, et voilà qu'à son imagination surexcitée, apparaissent « les panthéons, les tombeaux, les ruines, les souvenirs », et se font entendre les échos mourants des voix anciennes. Alors, sentant que c'est bien à lui qu'il appartient de renouer la chaîne des temps, prêtre qui conserve et transmet le dogme traditionnel, apôtre fervent qui, en des jours d'impiété, vient préparer des jours de bonheur,

> Pierre à pierre, en songeant aux croyances éteintes,
> Sous la société qui tremble à tous les vents
> Le penseur reconstruit ces deux colonnes saintes :
> Le respect des vieillards et l'amour des enfants.

Ce penseur, Victor Hugo l'a été, et il a voulu l'être dans toutes les manifestations de sa vie d'artiste : car s'il écrit un jour, que le siècle présent se fera « par la combinaison d'un homme d'action et d'un poète », s'il ajoute que l'homme d'action c'est Napoléon, il espère bien que le poète, ce sera lui, et que la postérité unira bientôt son nom à celui de l'Empereur. Peut-être même que, dans cette espérance inavouée, nous découvririons le secret de son bonapartisme enthousiaste.

III

En 1841 Victor Hugo, qui jusque-là avait parlé à la foule comme poète et comme penseur, se croira appelé à la moraliser de par une délégation officielle : le titre d'académicien, qu'il acquiert alors, lui est comme un acheminement vers la pairie que Louis-Philippe lui octroiera quatre ans plus tard. Si elle n'est pas encore la situation publique qu'il désire secrètement, cette dignité lui permettra déjà d'exercer une action vraiment publique, reconnue et presque sanctionnée, non plus à la merci d'un succès de librairie ou de théâtre toujours douteux. A l'Académie, Victor Hugo se considère réellement comme un homme politique, investi d'un mandat; et quand il vient prendre possession de son fauteuil, ce lui est une occasion d'affirmer ses idées avec plus de netteté que jamais, avec l'intention déclarée de faire œuvre utile, dans un discours qui a toutes les allures d'un manifeste, d'un programme, ou, si l'on veut, d'une profession de foi.

Victor Hugo, a subi trois échecs à l'Académie avant d'être élu. Le 18 février 1836, il se présente au siège de Lainé; l'Académie lui préfère Dupaty; le 29 décembre de la même année, Mignet lui enlève le siège de Raynouard, auteur dramatique; en 1839, il s'agit de remplacer l'historien Michaud et M. de Quélen, archevêque de Paris; Victor Hugo échoue encore une fois : Flourens et Molé sont élus. Il se présente à nouveau quand meurt Népomucène Lemercier, et le 7 janvier 1841, il est enfin élu par dix-sept voix contre quinze accordées à Ancelot. Il prenait séance le 2 juin 1841, et son discours, le premier qu'il prononce devant un public

officiel, le premier qui aura une assez large publicité, est une véritable déclaration de principes.

De son prédécesseur Lemercier, poète d'une originalité médiocre et piètre styliste, il est fort peu question. Son caractère surtout est loué, cela dispense Victor Hugo de louer son talent qu'il déclare inférieur au caractère : bien vite, dans cet éloge des vertus morales de Lemercier, l'orateur aperçoit l'occasion cherchée, la transition qui l'amènera à exposer ses propres idées, à manifester ses opinions sur les événements, sur le passé et sur les destinées de son pays. « Monsieur Lemercier est un de ces hommes rares qui obligent l'esprit à se poser et aident la pensée à résoudre ce grave et beau problème : Quelle doit être l'attitude de la littérature vis-à-vis de la société, selon les époques, selon les peuples et selon les gouvernements ? » Et cette attitude naturellement c'est celle que lui-même a observée pendant ces six années de laborieuse production, lui, le poète du *Roi s'amuse* et des *Voix Intérieures* : c'est la solitude calme, assez retirée pour donner au penseur l'indépendance et l'impartialité, assez accueillante pourtant, assez ouverte, pour lui permettre l'intelligence et l'interprétation des événements. Mais la littérature n'a pas seulement à observer à l'égard de la société un devoir d'abstention, pour ainsi dire, elle n'a pas seulement une attitude à garder : elle a un rôle à jouer, une mission à remplir; le poète — et par le poète il faut entendre ici Victor Hugo — doit « dévouer sa pensée au développement continu de la sociabilité humaine » et « civiliser les hommes par le calme rayonnement de la pensée sur leur tête ». L'idée que nous avons vue dominer toute l'œuvre de Victor Hugo entre les années 1835 et 1841, ce culte du passé qu'il professe, il en fait hautement la déclaration dans son discours : « La tradition historique importe à la France, dit-il,

elle ne peut pas plus briser avec le passé que rompre avec le sol. » Et cette France qui existe par la tradition, continue de vivre et de se développer par l'expansion : l'une lui est aussi nécessaire que l'autre parce qu'elle est aussi bien fille de l'épopée impériale que de la chaste liberté. L'expansion qui convient à la France, c'est, après la Révolution de 1789, sous la monarchie de Juillet comme sous l'empire, une expansion libérale; c'est d'elle que viendront toutes les palpitations généreuses des autres peuples; c'est la France qui donnera le signal de cette guerre des royautés contre les patries que l'orateur prédit à l'Europe.

Telles sont les doctrines sociales et politiques de Victor Hugo, doctrines qui, à ce moment, dominent chez lui et étouffent quelque peu les idées littéraires, doctrines auxquelles il donne, en ce jour solennel, leur formule définitive, après les avoir patiemment élaborées dans ses œuvres de dix années. Et quel public pour entendre ces déclarations! Le tout Paris de la monarchie de juillet, personnalités politiques, littéraires ou mondaines, est là : au premier rang le duc et la duchesse d'Orléans, la duchesse de Nemours, la princesse Clémentine; des femmes de lettres, Mme de Girardin, Anaïs Ségalas, Louise Colet; Mlle Mars représente le monde des coulisses, Balzac les littérateurs, Charles Magnin les journalistes. L'effet produit fut médiocre, parce que le public était déçu, attendant un manifeste littéraire, d'entendre une harangue politique. Désormais ce n'est plus au théâtre que Victor Hugo cherchera une tribune; car cette tribune vient de lui être ouverte à l'Académie, en attendant qu'elle lui soit ouverte dans une autre assemblée plus officielle, ce qui ne tardera guère. Il s'en rend si bien compte, qu'après un dernier drame, il renoncera pour toujours aux luttes incertaines et dangereuses de la scène.

Cette préoccupation de faire œuvre utile, œuvre de propagande, qui est en ce moment la préoccupation maîtresse de Victor Hugo, est très apparente dans une œuvre de 1842, *le Rhin*. C'est le récit, par lettres, d'un voyage que l'auteur avait fait en 1838, sans autre but d'abord que « de voir des arbres et des fleurs », excursion d'un artiste qui cherche des images, promenade d'un rêveur qui se prête aux impressions du chemin. Au fond, rien ne ressemble plus que ce journal de route aux récits de voyage que publie Alexandre Dumas à la même époque, *Une année à Florence* (1840), par exemple, *Nouvelles Impressions de voyage* (1841), et surtout *Excursions sur les bords du Rhin*, qui paraissent la même année exactement que le livre de Hugo, en 1842. Mais quand il écrit *le Rhin*, Victor Hugo est un homme public, un homme officiel, investi d'un mandat ou d'une mission : du moins il se considère comme tel. Toutes ses œuvres, depuis 1830 jusqu'à ce jour, ont prétendu démontrer quelque chose, donner à la foule une religion, ou à défaut d'une religion une philosophie, ou plus modestement quelque formule, quelque « mot révélateur propre à ce qu'elle sentait ». *Le Rhin*, n'est-ce pas un sujet merveilleux pour un cours d'histoire et de philosophie à la fois, d'un intérêt tout actuel? Mais alors le Rhin ce n'est plus le fleuve antique, gardant dans le mystère de ses eaux les souvenirs du passé lointain et reflétant les ruines mélancoliques de l'histoire, le fleuve de la poésie et de la légende. Victor Hugo ne peut plus le voir en poète, comme il le voyait à Heidelberg, à Bingen, quand il écrivait à sa femme ou à sa fille Léopoldine, promettant à ses enfants de longs récits sur les cathédrales et les burgs, le soir à son coin du feu de la place Royale, leur envoyant de rapides croquis, aux ombres fantastiques, les vieilles maisons de Baden, les

faubourgs de Bâle, la tour de l'île Saint-Honorat, la cathédrale de Strasbourg. Assis devant sa table de travail, Victor Hugo s'efforce de refaire son récit, en écartant le plus qu'il peut ses impressions d'artiste, et en accueillant au contraire, ou même en provoquant ses souvenirs historiques; il voit le Rhin sur l'atlas qu'il ouvre devant ses yeux, plus que sur les notes ou sur les croquis de son excursion. Aussi, des images qu'il a rapportées, des légendes qu'il a recueillies, fera-t-il les deux premières parties seulement de son livre : le voyage proprement dit, sous la forme de *Lettres à un ami*, et une sorte de conte bleu, imaginé à Bingen, *le Beau Pécopin et la Belle Bauldour*; — dans une troisième partie, il mettra toutes ses idées politiques, et cette partie, qu'il intitule *Conclusion*, est à ses yeux la partie essentielle du livre. Pour lui maintenant, ce fleuve est toute l'histoire, ou tout au moins une grande partie de l'histoire, et « ce sera peut-être un jour la question flagrante du continent ». Dès lors, ce problème se pose invinciblement à Victor Hugo : quel est le passé, quel sera l'avenir du Rhin? Dans ce livre comme dans son discours à l'Académie, il se montre très préoccupé du destin de la France : le Rhin n'est-il pas un fleuve français, et, d'autre part, n'y a-t-il pas de l'autre côté de ses eaux vertes, une nation amie, l'Allemagne, « collaboratrice naturelle de la France », enfin ne peut-on maintenir le droit de la France sans blesser la nationalité de l'Allemagne, résoudre de façon pacifique un antagonisme redoutable dont le poète s'effraye? Telle est la question qui s'impose vraiment à l'auteur : il offre une parole conciliante à deux peuples, et s'il joue ce rôle de conciliateur, c'est parce qu'il a autant de sympathie pour l'un que pour l'autre, pour l'Allemagne, « noble et sainte patrie de tous les penseurs », que pour la France,

Cette préoccupation de faire œuvre utile, œuvre de propagande, qui est en ce moment la préoccupation maîtresse de Victor Hugo, est très apparente dans une œuvre de 1842, *le Rhin*. C'est le récit, par lettres, d'un voyage que l'auteur avait fait en 1838, sans autre but d'abord que « de voir des arbres et des fleurs », excursion d'un artiste qui cherche des images, promenade d'un rêveur qui se prête aux impressions du chemin. Au fond, rien ne ressemble plus que ce journal de route aux récits de voyage que publie Alexandre Dumas à la même époque, *Une année à Florence* (1840), par exemple, *Nouvelles Impressions de voyage* (1841), et surtout *Excursions sur les bords du Rhin*, qui paraissent la même année exactement que le livre de Hugo, en 1842. Mais quand il écrit *le Rhin*, Victor Hugo est un homme public, un homme officiel, investi d'un mandat ou d'une mission : du moins il se considère comme tel. Toutes ses œuvres, depuis 1830 jusqu'à ce jour, ont prétendu démontrer quelque chose, donner à la foule une religion, ou à défaut d'une religion une philosophie, ou plus modestement quelque formule, quelque « mot révélateur propre à ce qu'elle sentait ». *Le Rhin*, n'est-ce pas un sujet merveilleux pour un cours d'histoire et de philosophie à la fois, d'un intérêt tout actuel? Mais alors le Rhin ce n'est plus le fleuve antique, gardant dans le mystère de ses eaux les souvenirs du passé lointain et reflétant les ruines mélancoliques de l'histoire, le fleuve de la poésie et de la légende. Victor Hugo ne peut plus le voir en poète, comme il le voyait à Heidelberg, à Bingen, quand il écrivait à sa femme ou à sa fille Léopoldine, promettant à ses enfants de longs récits sur les cathédrales et les burgs, le soir à son coin du feu de la place Royale, leur envoyant de rapides croquis, aux ombres fantastiques, les vieilles maisons de Baden, les

faubourgs de Bâle, la tour de l'île Saint-Honorat, la cathédrale de Strasbourg. Assis devant sa table de travail, Victor Hugo s'efforce de refaire son récit, en écartant le plus qu'il peut ses impressions d'artiste, et en accueillant au contraire, ou même en provoquant ses souvenirs historiques; il voit le Rhin sur l'atlas qu'il ouvre devant ses yeux, plus que sur les notes ou sur les croquis de son excursion. Aussi, des images qu'il a rapportées, des légendes qu'il a recueillies, fera-t-il les deux premières parties seulement de son livre : le voyage proprement dit, sous la forme de *Lettres à un ami*, et une sorte de conte bleu, imaginé à Bingen, *le Beau Pécopin et la Belle Bauldour*; — dans une troisième partie, il mettra toutes ses idées politiques, et cette partie, qu'il intitule *Conclusion*, est à ses yeux la partie essentielle du livre. Pour lui maintenant, ce fleuve est toute l'histoire, ou tout au moins une grande partie de l'histoire, et « ce sera peut-être un jour la question flagrante du continent ». Dès lors, ce problème se pose invinciblement à Victor Hugo : quel est le passé, quel sera l'avenir du Rhin? Dans ce livre comme dans son discours à l'Académie, il se montre très préoccupé du destin de la France : le Rhin n'est-il pas un fleuve français, et, d'autre part, n'y a-t-il pas de l'autre côté de ses eaux vertes, une nation amie, l'Allemagne, « collaboratrice naturelle de la France », enfin ne peut-on maintenir le droit de la France sans blesser la nationalité de l'Allemagne, résoudre de façon pacifique un antagonisme redoutable dont le poète s'effraye? Telle est la question qui s'impose vraiment à l'auteur : il offre une parole conciliante à deux peuples, et s'il joue ce rôle de conciliateur, c'est parce qu'il a autant de sympathie pour l'un que pour l'autre, pour l'Allemagne, « noble et sainte patrie de tous les penseurs », que pour la France,

terre de liberté; — c'est surtout parce qu'il croit faire œuvre utile, rendre service à son pays, et non seulement à son pays, mais à l'humanité : « lorsqu'une question qui intéresse l'Europe, c'est-à-dire l'humanité entière, est obscure, si peu de lumière qu'on ait, on doit l'apporter. » Cette question, c'est le problème de l'équilibre européen, auquel les récentes affaires d'Orient avaient donné un intérêt nouveau; Victor Hugo ne vise à rien moins qu'à le résoudre d'une façon définitive.

Victor Hugo avait déjà tiré, de son excursion sur les bords du Rhin, un livre de voyage, un conte, un manifeste politique; il y trouva encore le sujet d'un drame : *les Burgraves*, écrits en 1842, furent lus au comité de la Comédie-Française le 23 novembre de la même année et joués le 7 mars de l'année suivante. Malgré le talent de Beauvallet, de Geffroy et de Ligier, la pièce ne réussit pas. Le registre du théâtre porte cette mention : succès contesté.

Comme *Ruy Blas*, *les Burgraves* étaient sortis d'une vision d'histoire : sa promenade « d'antiquaire et de rêveur » avait conduit Victor Hugo le long du Rhin, et, avant de chercher sur ses rives des souvenirs d'histoire, il s'était laissé prendre au charme poétique des ruines, églises, forteresses ou châteaux, dont les pierres grises se mirent dans le fleuve clair. Comme il avait ressuscité dans *Ruy Blas* la vie d'une monarchie chancelante et d'une cour en déroute, toute une vie fiévreuse « acharnée aux vanités et aux jouissances de l'orgueil », la fantaisie le prit un jour de « reconstruire par la pensée, dans toute son ampleur et dans toute sa puissance, un de ces châteaux où les burgraves, égaux aux princes, vivaient d'une vie presque royale ». Cette reconstruction, cette fiction ce sont les droits du poète, dont l'imagination travaille en quelque sorte malgré lui et impose ses

visions. Mais le penseur, le philosophe, le politique ne perdent pas, eux non plus, leurs droits; Victor Hugo nous l'indique lui-même : sous cet « ouvrage de pure fantaisie », sous cet « élan capricieux de l'imagination », il faut chercher une idée, une idée philosophique et humanitaire, qui a guidé le poète dans le choix de ce sujet, et, ajoute-t-il, « dans le choix de tous les sujets qu'il a traités jusqu'à ce jour » : cette idée c'est celle qu'il a déjà indiquée et comme esquissée dans *le Rhin*. La sympathie pour l'Allemaqne n'est pas seulement un sentiment d'artiste, elle est une forme de « ce rêve magnifique de l'intelligence » qu'il poursuit en secret : avoir pour patrie le monde et pour nation l'humanité. C'est encore une « parole conciliante », une parole de paix adressée aux peuples : unissez-vous dans l'effort commun, pour l'œuvre commune de la civilisation; malgré les antipathies momentanées et les jalousies de frontières, vous êtes tous liés « par une secrète et profonde unité » : car la civilisation vous a fait à tous les mêmes entrailles, le même esprit, le même but, le même avenir. Cette fois, Victor Hugo a conscience que sa voix est entendue, qu'on l'écoute, lui, le rêveur sacré d'hier, le révolté de demain, comme un apôtre et comme un prophète; il en a conscience et il en est fier, « fier de l'attention persistante et sérieuse dont le public veut bien entourer ses travaux, si insuffisants qu'ils soient; il sent que cette attention est pour lui pleine de responsabilité ».

C'est bien le sentiment de sa responsabilité qui a inspiré à Victor Hugo, pendant douze ans de sa vie, tous ses actes et toutes ses paroles : et, s'il s'éloigne du théâtre après *les Burgraves*, parce qu'il ne lui plaît plus de livrer sa pensée aux insultes faciles et aux sifflets

anonymes, il n'avait pas attendu, comme il semble le dire, d'être pair de France, pour parler du haut d'une tribune, car il avait déjà transformé le théâtre en tribune. Poète de l'actualité, il reflète toutes les émotions, toutes les passions, toutes les aspirations de son temps; il dégage dans cette mêlée des opinions et des intérêts, la formule simple et accessible à tous, qu'il dicte à la foule; il se fait l'initiateur du peuple. Poète encore par son culte du passé, il est le gardien de la tradition, il recueille les souvenirs glorieux qui méritent de survivre. Enfin, par la puissance de son imagination, il devance son époque : il pénètre déjà dans l'avenir, il voudrait le faire à son gré, il bouleverse la carte de l'Europe avec un dédain superbe des réalités.

Sa nomination à la pairie va rendre sa voix plus autorisée et plus écoutée : ce sera l'aboutissement de tous ses efforts, la fin d'un rêve de jeunesse qu'il avouait un jour lorsque, à Soumet lui demandant si son intention était de suivre uniquement la carrière des lettres, il répondait qu'il espérait bien plus tard devenir pair de France.

CHAPITRE VII

L'INSPIRATION LYRIQUE PURE CHEZ VICTOR HUGO

Sainte-Beuve s'est cru autorisé quelque part à sacrifier le lyrisme moderne au lyrisme antique. Considérant que l'ode fut jadis, aux jours de Pindare, « chantée, dansée, presque », et qu'elle avait place dans les solennités, il n'a vu dans l'ode moderne qu'une poésie artificielle et morte. « Ce caractère plus ou moins factice de l'ode, et qui tient à ce qu'après avoir été une des formes de divertissement public, elle n'est plus chez les modernes qu'un genre littéraire, a passé, dit-il, de Malherbe à ses successeurs.... Depuis lors, nos grands lyriques (et nous en possédons) n'ont pu dans l'ode proprement dite, triompher, malgré leur audace, de ce premier caractère de convention. Ceci revient, encore une fois, à dire que l'ode n'a plus de destination directe, d'occasion présente, de point d'appui dans la société. Née pour être chantée, si bien que son nom est synonime de chant, elle n'est plus qu'imprimée. Le poète qui se consacre à l'ode est un chanteur qui consent à se passer d'auditoire actuel et d'amphithéâtre : l'ode est une pièce qui n'a plus de représentation publique[1]. »

1. *Nouveaux Lundis*, t. XIII, article sur Malherbe.

S'il est vrai que l'ode de Pindare (de même que le *Carmen Sæculare* d'Horace) se chantait dans l'antiquité, que les strophes lyriques se déroulaient, comme les « théories », au plein air des solennités helléniques; si le lyrisme a perdu dans les temps modernes son caractère national, il convient d'observer dans ce fait l'évolution d'un genre. L'ode moderne n'est pas plus artificielle que l'antique. Elle a simplement cessé d'être une poésie d'apparat en se faisant de plus en plus personnelle. A Rome déjà, l'ode d'Horace n'était plus guère, remarque Sainte-Beuve, qu'une « poésie de cabinet », destinée tout au plus à être récitée dans un dîner de lettrés et de convives délicats.

Avec la disparition progressive des solennités religieuses et des grands jeux en l'honneur des dieux, il était naturel que le lyrisme se transformât; et, la vie renfermée, intime, des individus arrivant à supplanter l'existence des communautés enthousiastes qui s'épanchaient en hymnes nationaux et religieux à travers la Grèce, l'ode devait fatalement en venir à sa forme contemporaine. Il plaisait aux Grecs de l'antiquité, réunis lors des fêtes périodiques, de prêter leur voix au poète, et de marier l'harmonie chantante des vers aux modulations de la lyre. Le lyrisme avait bien alors ce caractère de « s'appliquer à une nation, à une société, la saisir à l'instant, à l'endroit qui l'intéresse, prendre et mordre sur elle, avoir le tact délicat, le génie de l'occasion, et s'en servir; en un mot de se sentir vivre, ne fût-ce qu'en naissant »; mais il n'y a pas de raison valable pour condamner comme artificielle, parce qu'elle n'intéresse directement que le poète et des individualités particulières, la poésie lyrique moderne. L'ode de Victor Hugo et des autres contemporains n'est pas plus factice, en fait, que l'ode pindarique.

Cette inspiration lyrique personnelle anime l'œuvre entière de Victor Hugo, les romans et les drames aussi bien que les divers recueils poétiques. Mais, nous proposant d'en montrer plus tard les variations au cours des années ultérieures, nous nous restreindrons aux recueils suivants, composés entre 1825 et 1843 : *les Orientales*; — *les Feuilles d'Automne, les Chants du Crépuscule*; — *les Voix Intérieures*; *les Rayons et les Ombres*; — le premier volume des *Contemplations*.

Un simple coup d'œil, jeté sur les tables de matières au hasard, nous permet tout d'abord de faire une remarque : l'inspiration lyrique de Victor Hugo a presque toujours sa source première dans la réalité, dans l'actualité même. C'est à l'observation des événements et des incidents successifs qu'est due, par exemple, la composition des *Chants du Crépuscule, les Rayons et les Ombres*.

Cela seul suffirait à le distinguer des lyriques du siècle passé. Lebrun, J.-B. Rousseau (pour ne citer que les plus célèbres) se permettaient parfois de broder des odes sur les lieux communs de la philosophie; mais tout événement n'était généralement pour eux qu'un prétexte à d'interminables et insipides développements empruntés à la mythologie gréco-latine. Les dieux de l'Olympe régentaient en commun tous les « fils de la lyre », et prélevaient, à coup sûr, plus de la dîme des recueils poétiques éclos en ce temps-là : le dieu Phébus et les Muses, presque toujours invoqués, exerçaient particulièrement sur tous les poètes une tutelle tyrannique; et peu de poésies ressemblent alors à l'ode de « Lebrun Pindare » sur « le vaisseau *le Vengeur* » (liv. V, 23), où l'auteur rappelle une scène immortelle et toute récente, — sans renoncer, néanmoins, à la mythologie. La pièce la plus extraordinaire, celle où tous les personnages de

la Fable dansent la sarabande la plus échevelée, est peut-être bien l'ode de J.-B. Rousseau « A M. le comte du Luc » (liv. III, 1), imitée d'ailleurs en partie de Pindare. Le culte irraisonné de la mythologie antique faisant surgir, comme en pleine fantasmagorie, le monde écroulé des Olympiens, laisse apercevoir à peine le sujet bien simple de cette ode : la maladie du comte. — Singulier lyrisme que cette mode, ultra-classique, d'enguirlander l'actualité de festons antiques, et d'étouffer la poésie d'un siècle sous les draperies usées du paganisme!

C'est le défaut essentiel d'un pareil lyrisme, la froideur, que Victor Hugo signalait déjà en 1822, comme nous l'avons vu, dans la première préface des odes, dénonçant « les couleurs usées et faussées de la mythologie païenne », avec le savant appareil des figures de style, qui emprisonnaient la poésie comme une scolastique.

Ne pas perdre de vue la réalité, ni même l'actualité, c'est le premier soin de Victor Hugo.

Le cadre vieilli de la mythologie gréco-latine une fois brisé, il convenait au poète de donner à ses pensées, à ses rêveries, une atmosphère moins artificielle ou moins irrespirable : la couleur locale, plus ou moins exacte, mais offrant l'illusion d'une beauté moderne et vraie, et la réalité d'un pittoresque nouveau, remplaçait avec avantage les sources taries de l'Hippocrène, les deux collines désertées du Parnasse, ou les bosquets défleuris de Cythère. Au surplus, Victor Hugo ne s'interdisait pas de replacer sous nos yeux les lieux célèbres de l'antiquité; mais les couleurs sont nouvelles, et les siècles ont fait leur œuvre; les sites n'ont plus guère que la beauté grave et triste des ruines. Un seul exemple nous suffira pour mettre en lumière ce caractère neuf du lyrisme, et pour cela, choisissons précisément une série de tableaux anti-

ques, esquissés par Hugo dans l'ode « A l'arc de Triomphe » (*Voix Intérieures*).

Il s'agit dans ces strophes des outrages qu'a faits le temps à certaines cités antiques; car

L'édifice déchu ressemble au roi tombé.

En voici quelques vers :

Athène est triste, et cache au front du Parthénon
Les traces de l'Anglais et celles du canon,
Et, pleurant ses tours mutilées,
Rêve à l'artiste grec qui versa de sa main
Quelque chose de beau comme un sourire humain
Sur le profil des propylées.

Thèbe a des temples morts où rampe en serpentant
La vipère au front plat, au regard éclatant,
Autour de la colonne torse;
Et seul, quelque grand aigle habite en souverain
Les piliers de Rhamsès d'où les lames d'airain
S'en vont comme une vieille écorce....

. . . . . .

La morne Palenquè gît dans les marais verts.
A peine entre ses blocs d'herbe haute couverts
Entend-on le lézard qui bouge.
Les murs sont obstrués d'arbres au fruit vermeil
Où volent, tout noircis par l'ombre et le soleil,
De beaux oiseaux de cuivre rouge....

Il serait facile d'en présenter d'autres spécimens, non moins remarquables, en ouvrant le recueil des prestigieuses *Orientales*. Bien des strophes, choisies par exemple dans « les Têtes du Sérail » ou « Grenade », nous montreraient quel luxe de couleur locale étincelle dans ces poésies. Si presque toujours le coloris en est factice, et si les tons ne correspondent que bien rarement à la réalité, toutes ces impressions de sites éloignés dans le temps ou dans l'espace, n'en restent pas moins infiniment plus intéressantes que les allégories de la fable et leurs teintes passées.

Une autre qualité apparaît tout de suite dès qu'on étudie le lyrisme de Victor Hugo : la généralité des sentiments exprimés.

Bien mièvre encore est l'amour, chanté dans diverses poésies des *Feuilles d'Automne* et des *Chants du Crépuscule*. Si les vers sont toujours d'une harmonie parfaite, la trame en est cependant un peu lâche, et le sentiment n'est rendu qu'assez médiocrement; la mignardise est la vraie caractéristique de ces poésies.

Beaucoup mieux senti, beaucoup mieux exprimé, sans nul doute est le sentiment de la nature : épanouissant sous le ciel immense ses végétations et ses fleurs, éternellement palpitante de vie et débordante de sève, elle élève dans l'azur tous les murmures de ses forêts et la houle de ses océans; grave parfois et religieusement recueillie dans sa muette adoration, elle dresse ses monts robustes « fumants comme des encensoirs ». Les nuages qui passent, sombres, ou resplendissants comme des armures sous les rayons du soleil, et les nuits jetant sur l'univers leurs voiles bleus fleurdelisés d'étoiles, tandis que partout se ferment les paupières, expirent les voix et flottent les rêves, tout cela est excellemment rendu par le poète. Le sentiment de la vie universelle nous arrive, décuplé.

Mais rappellons-nous surtout quelques strophes de la « Prière pour tous » où la vie des morts, lourde de tout le poids de son éternité lugubre, glaciale et sans lumière, sans la mélodie des anges pour les ranimer, sans compagnons que les remords, est rendue en vers saisissants (*Feuilles d'Automne*).

Leurs lits sont froids et lourds à leurs os qu'ils déforment.

Ils sont oubliés des vivants, implorent désespérément du fond de leurs caveaux la caresse vivifiante d'un

souvenir, d'une prière. Le poète s'adresse en ces termes à sa fille :

Tu peux avec un mot, tu peux d'une parole
Faire que le remords prenne une aile et s'envole;
Qu'une douce chaleur réjouisse leurs os;
Qu'un rayon touche encor leur paupière ravie,
Et qu'il leur vienne un bruit de lumière et de vie,
Quelque chose des vents, des forêts et des eaux.

Oh! dis-moi, quand tu vas, jeune et déjà pensive,
Errer au bord d'un flot qui se plaint sur la rive,
Sous des arbres dont l'ombre emplit l'âme d'effroi,
Parfois, dans les soupirs de l'onde et de la brise,
N'entends-tu pas de souffle et de voix qui te dise :
— Enfant! quand vous prierez, prierez-vous pas pour moi? —

C'est la plainte des morts! — Les morts pour qui l'on prie
Ont sur leur lit de terre une herbe plus fleurie.
Nul démon ne leur jette un sourire moqueur.
Ceux qu'on oublie, hélas! — leur nuit est froide et sombre,
Toujours quelque arbre affreux, qui les tient sous son ombre,
Leur plonge sans pitié des racines au cœur.

Le génie de Victor Hugo possède à un très haut degré ce caractère de largeur et d'universalité. Hugo a presque toujours donné dans ses œuvres une impression beaucoup plus parfaite d'étendue et d'ensemble que de finesse et de détail : ainsi les foules tumultueuses, avec leurs remous, leurs palpitations et leurs cris, nous apparaîtront bientôt, dans *Notre-Dame de Paris*, beaucoup plus vivantes que les individus. Son génie, constitué bien plus en puissance qu'en délicatesse et en nuances, se sent à l'aise en face des larges perspectives : s'il lui faut traduire rythmiquement les agitations et les soubresauts d'une mer ou d'une cohue, les coups d'aile immenses des vents, il dépassera la réalité même. Il y a quelque chose de cela dans sa transcription lyrique des sentiments, presque toujours conçus du point de vue de l'universalité. De cette généralité des sentiments un seul témoignage a suffi.

L'image est l'élément essentiel du lyrisme de Victor

Hugo : le poète la crée avec un art suprême, et l'image est chez lui magnifique, neuve et grandiose.

Dans la poésie de Lebrun, de J.-B. Rousseau, de presque tous leurs prédécesseurs, les images avaient rarement ces reflets magiques, ce lumineux relief qui les distinguent chez Victor Hugo. Elles étaient généralement assez pâles, banales, n'avaient, parfois, de l'ampleur qu'aux dépens du relief et de la précision, et demeuraient extrêmement vagues : c'étaient souvent de ternes allégories, et, par surcroît, la mythologie plaquait les poésies d'images aux couleurs éteintes, nécessairement démodées. Elles ne rappelaient que de très loin la beauté originelle des images antiques, par leurs défauts d'emphase et de pompe. « Étoiles », « fleurs », « couronnes » et « trônes » étaient les plus célèbres, si l'on veut bien lire au hasard quelques-unes de ces pièces lyriques. Les mots abstraits placés maladroitement à côté d'elles, n'étaient pas faits, semble-t-il, pour en raviver l'éclat. Chez Victor Hugo les images ont une splendeur inaccoutumée. Si la couleur locale, comme nous l'avons vu, est rarement vraie, l'éclat et l'ampleur des images en font pardonner l'inexactitude. Comparez, entre autres exemples, deux poésies précitées, « les Têtes du Sérail » et « Grenade », aux impressions de Lord Byron, *consignées de visu* en tel passage du *Childe Harold* ou de sa correspondance : les images trouvées par Hugo ont très souvent beaucoup plus de précision que les souvenirs exacts du poète anglais. Y a-t-il chez aucun poète un seul tableau que l'éclat et le relief rendent comparable à cette vue de l'Égypte ou de l'Assyrie? Leconte de Lisle aura-t-il jamais des touches aussi expressives, aussi fortes?

Trois monts bâtis par l'homme au loin perçaient les cieux
D'un triple angle de marbre, et dérobaient aux yeux

Leurs bases de cendre inondées;
Et, de leur faîte aigu jusqu'aux sables dorés,
Allaient s'élargissant leurs monstrueux degrés,
Faits pour des pas de six coudées.

Un sphinx de granit rose, un dieu de marbre vert,
Les gardaient, sans qu'il fût vent de flamme au désert
Qui leur fît baisser la paupière.
Des vaisseaux au flanc large entraient dans un grand port.
Une ville géante, assise sur le bord,
Baignait dans l'eau ses pieds de pierre....

Puis les strophes sur la tour de Babel :

Les escaliers devaient monter jusqu'au zénith.
Chacun des plus grands monts à ses flancs de granit
N'avait pu fournir qu'une dalle;
Et des sommets nouveaux d'autres sommets chargés
Sans cesse surgissaient aux yeux découragés
Sur sa tête pyramidale.

Les boas monstrueux, les crocodiles verts,
Moindres que des lézards sur ses murs entr'ouverts,
Glissaient parmi les blocs superbes;
Et, colosses perdus dans ses larges contours,
Les palmiers chevelus, pendant au front des tours,
Semblaient d'en bas des touffes d'herbes....
(*Les Orientales*, « Le feu du ciel ».)

D'autre part l'insondable océan des révolutions humaines, le gouffre où tout dévale avec le tumulte d'un écroulement, le mugissement des vagues forcenées,

Et le cri des gouffres amers,
Et la trombe aux ardentes serres,
Et les éclairs et les tonnerres,

tout cela est vu et rendu avec une intensité toute nouvelle de vision et d'expression :

... Oh! quelle mer aveugle et sourde
Qu'un peuple en révolutions!
Que sert ta chanson, ô poète?
Ces chants que ton génie émiette,
Tombent à la vague inquiète

Qui n'a jamais rien entendu!
Ta voix s'enroue en cette brume,
Le vent disperse au loin ta plume,
Pauvre oiseau chantant dans l'écume
Sur le mât d'un vaisseau perdu!

Longue nuit! tourmente éternelle!
Le ciel n'a pas un coin d'azur.
Hommes et choses, pêle-mêle,
Vont roulant dans l'abîme obscur.
Tout dérive et s'en va sous l'onde,
Rois au berceau, maîtres du monde,
Le front chauve et la tête blonde,
Grand et petit Napoléon!
Tout s'efface, tout se délie,
Le flot sur le flot se replie,
Et la vague qui passe oublie
Léviathan comme Alcyon!
(*Chants du Crépuscule*, Napoléon II.)

Les images sont imprévues : la véhémence qui les entraîne et les confond laisse bien loin en arrière le lyrisme du XVIIIe siècle, haletant vainement après l'inspiration pindarique.

Enfin, si nous voulons encore un exemple, le hurlement des flots, où semblent se mêler les râles de tous ceux qu'ils ont engloutis, et l'isolement des morts « entombés »[1] dans l'oubli; le souvenir des veuves persistant seul dans la fidélité des douleurs; la fin tragique de ces destinées, la désolation lugubre mêlée aux rires insouciants de la foule égoïste, — toute la poésie d' « Oceano Nox » est un tableau grandiose et désespérant; là s'exprime la douleur des éléments, involontaires destructeurs, esclaves angoissés de la nécessité :

...Combien ont disparu, dure et triste fortune!
Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune,
Sous l'aveugle océan à jamais enfouis!...
...Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues!
Vous roulez à travers les sombres étendues,
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus ...

1. (Chateaubriand).

...Le corps se perd dans l'eau, le nom dans la mémoire
Le temps, qui sur toute ombre en verse une plus noire,
Sur le sombre océan jette le sombre oubli....

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires?
O flots, que vous savez de lugubres histoires!
Flots profonds, redoutés des mères à genoux!
Vous vous les racontez en montant les marées,
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous!
(*Les Rayons et les Ombres.*)

Ces exemples révèlent avec assez d'éloquence la puissance d'évocation dont est doué Victor Hugo. Toutes ces images surgissent, animées par son génie : le poète leur impose la forme voulue avec la maîtrise d'un créateur. Elles ont jailli tumultueusement, et l'intelligence ordonnatrice, assujettissant son œuvre à sa volonté, a su exprimer et rendre sensibles ses états d'âmes successifs et la véhémence de ses pensées. L'image, sous l'effort de l'art, n'a pas perdu le caractère imprévu, vigoureux et soudain, de sa formation. Elle a mis en rapport l'âme du public avec le génie du poète, — qui transpose lyriquement la réalité, l'élargit jusqu'à la forcer souvent en l'interprétant, et communique aux choses mêmes sa faculté de réflexion.

Le travail d'élaboration n'est pas moins extraordinaire que l'intelligence génératrice, en d'autres termes, l'image finie n'est pas moins digne d'admiration que la pensée qui en est tout d'abord conçue et trouve presque aussitôt son expression adéquate. C'est, en définitive, le parfait accord entre la capacité de penser et sentir, et la faculté d'exprimer instantanément sa pensée, qui a donné tant de valeur aux images de Victor Hugo. Il est infiniment loin par là des faux lyriques du XVIIIe siècle.

Le mouvement est une autre qualité maîtresse de Victor Hugo. L'inspiration véhémente va toujours droit devant elle, et le mouvement entraîne la phrase et la

strophe d'un élan soutenu. Nous pouvons voir à tout instant le déroulement magnifique de ce lyrisme, ondulant comme la houle au souffle du poète; et, pour mettre en lumière cette qualité, nous nous restreindrons à un seul exemple, l'ode « A la Colonne » (*Chants du Crépuscule*).

Et, tout d'abord, que l'on prenne au hasard dans cette ode une phrase. Elle suit à la fois le mouvement de la strophe et le détermine.

Par exemple cette phrase lyrique :

Non, s'ils ont repoussé la relique immortelle,
C'est qu'ils en sont jaloux! qu'ils tremblent devant elle!
Qu'ils en sont tous pâlis!

phrase qui semblerait peut-être se ralentir au troisième vers, est entraînée par l'autre :

C'est qu'ils ont peur d'avoir l'empereur sur leur tête,
Et de voir s'éclipser leurs lampions de fête
Au soleil d'Austerlitz!

et voilà toute la strophe, soutenant ainsi son propre essor par l'essor des phrases successives.

Si la strophe s'est constituée de vers ayant même mesure, les phrases lyriques qui se suivent concourent également au mouvement de la strophe, et sont emportées dans son mouvement propre. Cela ressortira de la lecture de ces vers :

Ainsi, — cent villes assiégées :
Memphis, Milan, Cadix, Berlin,
Soixante batailles rangées;
L'univers d'un seul homme plein;
N'avoir rien laissé dans le monde,
Dans la tombe la plus profonde
Qu'il n'ait dompté, qu'il n'ait atteint;
Avoir, dans sa course guerrière,
Ravi le Cremlin au czar Pierre,
L'Escurial à Charles-Quint.....

Et maintenant la succession des strophes égales accroît considérablement l'élan de la poésie. Voyez seulement les suivantes :

Il fit cette colonne! — Avec sa main romaine
Il tordit et mêla dans l'œuvre surhumaine
Tout un siècle fameux,
Les Alpes se courbant, sous sa marche tonnante,
Le Nil, le Rhin, le Tibre, Austerlitz rayonnante,
Eylau froid et brumeux.

Car c'est lui qui, pareil à l'antique Encelade,
Du trône universel essaya l'escalade,
Qui vingt ans entassa,
Remuant terre et cieux avec une parole,
Wagram sur Marengo, Champaubert sur Arcole,
Pélion sur Ossa! etc.

et les strophes se suivant ainsi d'un mouvement régulier, toujours rapide, pourraient constituer toute une ode.

Mais si aux strophes semblables succèdent des strophes de mètre différent, ayant entre elles même mesure, ou se suivant en mètres croisés, le mouvement de toute la poésie en est singulièrement accéléré : cette variété de mouvement larges et véhéments donne beaucoup plus d'envergure à l'ode.

...Oh! qui l'eût dit alors, à ce faîte sublime,
Tandis que tu rêvais sur le trophée opime
Un avenir si beau,
Qu'un jour à cet affront il te faudrait descendre,
Que trois cents avocats oseraient à ta cendre
Chicaner ce tombeau!

Attendez donc, jeunesse folle,
Nous n'avons pas le temps encor!
Que vient-on nous parler d'Arcole,
Et de Wagram et du Thabor?
Pour avoir commandé peut-être
Quelque armée, et s'être fait maître
De quelque ville dans son temps,
Croyez-vous que l'Olympe tombe
S'il n'ameute autour de sa tombe
Les Démosthènes haletants!

Ainsi, — ce souvenir qui pèse
Sur nos ennemis effarés;
Ainsi, dans une cage anglaise
Tant de pleurs amers dévorés;
Cette incomparable fortune,
Cette gloire aux rois importune,
Ce nom si grand, si vite acquis,
Sceptre unique, exil solitaire,
Ne valent pas six pieds de terre
Sous les canons qu'il a conquis!

Encor si c'était crainte austère!
Si c'était l'âpre liberté
Qui d'une cendre militaire
N'ose ensemencer la cité....

Mais non; la liberté sait aujourd'hui sa force,
Un trône est sous sa main comme un gui sur l'écorce
Quand les races de rois manquent au droit juré.
Nous avons parmi nous vu passer, ô merveille!
La plus nouvelle et la plus vieille!
Ce siècle, avant trente ans, avait tout dévoré.

C'est encore là ce qui différencie le lyrisme de Victor Hugo de la poésie antérieure, représentée par Lebrun ou J.-B. Rousseau. Toujours pour les raisons dites plus haut, c'est en vain qu'ils se battaient les flancs : ils manquaient de génie lyrique, et leur technique était insuffisante. D'autre part les mots abstraits, incolores et vagues, ralentissaient encore l'essor lyrique du poète. C'est l' « aigle qui ravit les Pindares », l'Olympe et les dieux, tous les personnages de l'antiquité qu'invoque Lebrun; la Gloire, le Génie, la Vertu, la Liberté, tous ces souvenirs d'une autre ère, et tous ces mots vides et creux, qui ont fait de l'ode « sur l'Enthousiasme » une œuvre manquée; — peut-être le titre même n'est-il pas étranger à l'échec de Lebrun. Bien peu lyrique en réalité, bien peu poète est « Lebrun-Pindare », comme J.-B. Rousseau; il a souvent parlé de sa « lyre » et d' « immortalité », mais il n'a pas laissé une belle ode, et l'indifférence a saisi son nom. Ses poésies ne sont

guère qu'emphatiques, — et l'emphase n'est pas le mouvement lyrique.

En réalité, nous avons montré jusqu'ici que Victor Hugo était vraiment lyrique, par opposition avec ses prédécesseurs; mais les qualités que nous venons de signaler dans son œuvre, il ne les a pas possédées comme un apanage exclusif. L'ampleur des images est en effet une des qualités de la poésie de Barbier : les ïambes comme *la Cavale* et *l'Idole* sont essentiellement le développement de thèmes lyriques, présentés sous forme d'images. S'il n'a pas l'incomparable génie de Victor Hugo, Barbier n'en a pas moins avec lui cette qualité précieuse, et personne n'a oublié les beaux vers de ses ïambes imagés, « la Cavale » surtout :

O Corse à cheveux plats, que ta France était belle
Au grand soleil de Messidor!
C'était une cavale indomptable et rebelle
Sans freins d'acier, ni rênes d'or....

Quant à la couleur locale, elle apparaît surtout chez Vigny, entre tous les poètes, contemporains de Victor Hugo. Le tableau sobre, mais large, placé par le poète au début de *Moïse*, est sans doute moins immense que le tableau de l'*Égypte*, examiné tout à l'heure; mais il n'est pas à dédaigner, d'autant que *Moïse* est antérieur aux *Orientales*. Il n'est pas jusqu'au pittoresque médiéval qui ne se retrouve dans ses poésies : *le Cor* et surtout *la Neige* en sont la preuve. Enfin le mouvement avec ses qualités musicales est l'élément essentiel du lyrisme de Lamartine. *Le Vallon*, *le Lac*, qu'il ne faut pas se lasser de citer, pour la mélodie enchanteresse des vers, et l'admirable réponse « à Némésis » en sont d'irrécusables témoignages. L'harmonie de strophes comme celles-ci n'a jamais été surpassée :

... Non, je n'ai pas coupé les ailes de cet ange.... (de la Muse)
Non, non : je l'ai conduite au fond des solitudes

Comme un amant jaloux d'une chaste beauté;
J'ai gardé ses beaux pieds des atteintes trop rudes
Dont la terre eût blessé leur tendre nudité!
J'ai couronné son front d'étoiles immortelles,
J'ai parfumé mon cœur pour lui faire un séjour,
Et je n'ai rien laissé s'abriter sous ses ailes
Que la prière et que l'amour!...

... Un jour de nobles pleurs laveront ce délire,
Et ta main, étouffant le son qu'elle a tiré,
Plus juste arrachera des cordes de ta lyre
La corde injurieuse où la haine a vibré!
Mais moi j'aurai vidé la coupe d'amertume
Sans que ma lèvre même en garde un souvenir :
Car mon âme est un feu qui brûle et qui parfume
Ce qu'on jette pour la ternir.

Toutes ces qualités sont en effet lyriques au premier chef, concourent à rendre d'une façon adéquate les sentiments éprouvés en face de la réalité, en même temps qu'à transposer les pensées et les rêves, à fixer, en quelque sorte, l'insaisissable dans la mémoire.

Le mouvement est l'élément essentiel du beau musical; la vibration, le frémissement d'une lyre qui semble seulement effleurée, un chant qui monte en tressaillant, de fortes sonorités, en un mot une succession de mouvements infiniment délicats ou puissants, habilement nuancés, c'est le beau, c'est le sublime de l'harmonie, et la gamme des sons marque la durée de ces vibrations, de ces mouvements : l'oreille n'en perçoit guère que la résultante, le son, la mélodie. Bien que les langues modernes ne soient plus au même degré que le grec antique

Un langage sonore aux douceurs souveraines,

le rythme des vers et le cliquetis des rimes réalisent encore à un certain degré dans la poésie cette harmonie des sons. Le mouvement est l'élément spécifique du beau musical, comme la ligne est celui de la sculpture, et la

couleur celui de la peinture. La mélodie mobile des vers lamartiniens est aux odes lyriques, ce que les contours harmonieux, la pureté praxitéléenne des traits sont aux statues parfaites; ce que l'éclat et la distribution des tons étaient aux tableaux d'un Véronèse ou d'un Rubens. En tant que la musique, la sculpture et la peinture participent du lyrisme, comme je l'ai marqué d'un mot tout à l'heure, par leurs facultés d'expression; en tant que la qualité musicale du mouvement, la ligne ou la couleur donnent à ces arts cette capacité même d'exprimer les sentiments ou les pensées, — ces éléments divers du beau artistique ne sauraient laisser la poésie lyrique indifférente. En fait nous avons vu par les exemples de Victor Hugo, et successivement de Barbier, d'Alfred de Vigny et de Lamartine, que le mouvement harmonieux et régulier caractérise essentiellement la poésie de Lamartine, et que la pureté des lignes et l'éclat des couleurs sont au même titre des éléments du lyrisme contemporain. La poésie de Victor Hugo est éminemment lyrique : les qualités que nous y avons trouvées le montrent suffisamment. Mais il nous faut rechercher des traits définissant plus spécialement le lyrisme de notre poète.

Le premier caractère qui nous apparaisse est une extrême et générale facilité d'émotion. Les titres mêmes des poésies en sont le meilleur témoignage. Non seulement, comme nous l'avons constaté, la réalité (l'actualité même) est un des éléments constitutifs de son lyrisme, mais la vie et la mort, un incident, un événement dans l'histoire des peuples et des individus éveillent en lui très vivement ses facultés émotives, comme toute réflexion, tout sentiment. Il ne cherche pas uniquement dans les contingences ou dans les conditions éternelles de la vie humaine des sujets d'amplification

poétique, mais son âme éprouve un irrésistible besoin d'exprimer la moralité profonde et troublante de tous les faits de la vie réelle, de méditer sur les sentiments de l'humanité, de s'en émouvoir.

L'idée de Dieu, du doute et de la foi l'émeut et l'inspire, en des poésies telles que : *l'Espoir en Dieu, Que nous avons le doute en nous, Dieu est toujours là, Pensar, Dudar, le Monde et le Siècle*; et le tableau de la nature joyeuse, tout *Spectacle rassurant* le ramène encore à la même pensée, à la même émotion.

La femme, sainte pour lui, a toujours eu le don, par sa nature, ses faiblesses mêmes et ses torts, de toucher son cœur d'homme et de poète : un incident, un regard fortuit suffisent à lui rappeler vivement ce caractère sacré de la femme, sa fragilité, ses douleurs (*A l'homme qui a livré une femme, Oh! n'insultez jamais une femme qui tombe, Regard jeté dans une mansarde, A Mlle Fanny de P., Fiat Voluntas*). La charité est également un thème lyrique familier à Victor Hugo ; car il a toujours aimé le peuple, trop souvent en proie aux angoisses, le peuple qui l'inquiète et l'émeut à la fois; et ses recueils lyriques renferment de véhémentes objurgations aux heureux du monde en faveur de cette humanité qui souffre, terrible et sauvage quand la douleur aiguë l'a mordue au cœur. L'égoïsme de certains riches, stupides, insolemment isolés dans leur prospérité, le révolte toujours : il adresse aux princes de pressants avertissements, ou des remerciements émus pour avoir secouru les pauvres (*A M. le duc d'O., Conseil, A un riche*).

Les événements et révolutions politiques ont aussi leurs échos vibrants dans la poésie de Victor Hugo. La gloire prodigieuse, puis l'immense écroulement de l'Empire, le retour et le sacre des rois, leur chute en 1830, et

la mort du vieux Charles X dans les rigueurs de l'exil, tout cela émeut le poète. Il dégage la moralité de ces révolutions successives de la France et du monde, s'inclinant avec admiration devant le colosse qui meurt à Sainte-Hélène après ses triomphes, mais se dressant, comme les prophètes bibliques, en face de l'orgueil impérial, et montrant à Napoléon le « Dieu jaloux » qui menace à l'horizon et tonne bientôt sur les cimes. Et seul, évoquant à la mémoire les splendeurs royales du Louvre, le poète, plein de respect pour les Bourbons déchus, jette ce cri de deuil : « Le roi de France est mort » aux échos, qui retentissaient autrefois de chants et de salves funèbres, lorsque mourait un « fils de France ».

Tout enfin émeut Hugo, dans l'univers qu'emplissent Dieu et l'homme; et cette qualité ne se retrouve à ce degré chez aucun autre de nos poètes contemporains.

L'étonnante faculté de transformer en soi tout objet, d'absorber dans sa propre personnalité toutes les réalités extérieures distingue encore Hugo de ses contemporains. Ce qui nous paraîtrait privé de vie ou de réflexion, ce que nous appelons « nature morte », s'animent et se spiritualisent soudain sous l'influence de son génie, et l'univers semble se fondre avec sa pensée. Un fait isolé, aperçu à travers le voile des temps, ce qui n'a guère de réalité que dans le passé, le souvenir des disparus, se trouvent assimilés en lui, prennent les proportions de son génie poétique : les contingences perdent leur nature, une signification universelle s'en exprime, ce qui est mort, ou, par essence, inanimé, vient vivre et revivre magnifiquement en lui.

Ainsi l'histoire lointaine de Mazeppa va se transformer en s'élargissant : le génie du poète se reconnaîtra de lui-même dans ce cheval affolé de l'Ukraine, empor-

tant et déchirant aux ronces du chemin son cavalier prédestiné.

Ainsi, lorsqu'un mortel, sur qui son dieu s'étale,
S'est vu lier vivant sur ta croupe fatale,
Génie, ardent coursier,
En vain il lutte, hélas! tu bondis, tu l'emportes
Hors du monde réel, dont tu brises les portes
Avec tes pieds d'acier!...

... Il crie, épouvanté, tu poursuis, implacable.
Pâle, épuisé, béant, sous ton vol qui l'accable
Il ploie avec effroi;
Chaque pas que tu fais semble creuser sa tombe.
Enfin le terme arrive,... il court, il vole, il tombe,
Et se relève roi!

De même encore, en face du glacier du Rhône, Hugo sentira cette nature immense et froide se mêler à son âme. Les nuages glacés qui font à la cime des monts une étincelante couronne, et la neige qui suspend au front du colosse « ses ailes de cristal » (pour employer une expression de Shelley); ces grandes blancheurs irisées; ce « torrent » congelé que fond le soleil, et qui vacille et roule avec fracas; tout cela représente le génie démesuré du poète. Sa pensée, sa poésie se complaît à cette identification : comme une nuée, elle vole au hasard, se dore des clartés du matin, puis s'embrase

Dans la fournaise du couchant.

Enfin sur un vieux mont, colosse à tête grise,
Sur des Alpes de neige un vent jaloux la brise....

... Et seul, à ces hauteurs, sans crainte et sans vertige,
Mon esprit, de la terre oubliant le prestige,
Voit le jour étoilé, le ciel qui n'est plus bleu,
Et contemple de près ces splendeurs sidérales
Dont la nuit sème au loin ses sombres cathédrales,
Jusqu'à ce qu'un rayon de Dieu

Le frappe de nouveau, le précipite, et change
Les prismes du glacier en flots mêlés de fange....
... Au gré du divin souffle ainsi vont mes pensées,
Dans un cercle éternel incessamment poussées....

S'il faut encore un exemple de cette transformation étrange des choses, nous en trouverons un peut-être encore plus frappant dans *les Rayons et les Ombres*. La poésie qui a pour titre *Dans le cimetière de...* est une évocation des morts. Le poète se sent « regardé fixement » par eux, pensif, errant parmi les tombes. Il semble que cette atmosphère, calme comme la méditation religieuse, enveloppant les âmes des morts, se fonde peu à peu avec l'âme même de Victor Hugo; que les pensées et les rêves s'exhalent des fleurs penchées et des caveaux, au milieu des visions indistinctes, pour envahir peu à peu l'esprit du poète.

Voici comment il nous a rendu l'impression subie, parmi les lis dont la blancheur paraît plus pure, et les chants encore adoucis des oiseaux :

Moi, c'est là que je vis! — Cueillant les roses blanches,
Consolant les tombeaux délaissés trop longtemps....

... Là je rêve! et rôdant dans le champ léthargique,
Je vois, avec des yeux dans ma pensée ouverts,
Se transformer mon âme en un monde magique,
Miroir mystérieux du visible univers.

Regardant sans les voir de vagues scarabées,
Des rameaux indistincts, des formes, des couleurs,
Là, j'ai dans l'ombre, assis sur des pierres tombées,
Des éblouissements de rayons et de fleurs....

Cette perfection intense avec laquelle Victor Hugo spiritualise et absorbe en sa propre personnalité la réalité objective, est vraiment unique. Si les poètes contemporains ont souvent considéré le monde à la lueur de leurs pensées, et coloré de leurs rêveries la réalité ambiante, nul n'a su comme Victor Hugo donner à l'univers une âme, et la transformer en quelque sorte dans la sienne. Il avait seul une force d'individualité assez considérable pour s'imposer aux êtres de l'extérieur ou du passé, saisir puissamment la nature intime

des choses, et, sentant les analogies profondes, mêler tout à son génie et son génie à tout, doué lui-même de la forte compréhension de ce qui est universel.

L'inquiétude vague ressentie par Hugo en face de la nature et de la mort, constituant à sa date un autre élément, tout nouveau, du lyrisme, lui est alors absolument personnelle. D'autres, comme Vigny ou comme Lamartine, pessimistes ou optimistes, ont éprouvé devant l'infini des sentiments, contraires entre eux, mais également nets, de tristesse et de douleur hautaine, ou de religieux et tranquille amour; mais ce vague même du sentiment chez Victor Hugo est caractéristique. Vigny regardait la mort, peut-être comme un bien, surtout comme une nécessité, qui lui laissait son froid orgueil; et Lamartine, chantant à sa manière, après Ronsard, l'hymne à la mort, encensait pieusement la Libératrice des âmes.

La nature et la mort ont inspiré différemment la muse de Victor Hugo.

Le spectacle de la nature a provoqué chez lui une tristesse, comme un malaise indéfini. Ne la confondons pas avec la simple mélancolie romantique. Peut-être penser à l'éternité de la nature, insouciante et froide, a-t-il, un peu comme dans la *Tristesse d'Olympio*, contribué légèrement à cette impression. Mais surtout le mystère du monde paraît en être l'origine réelle. Aux appels, aux questions pressantes du poète, la nature ne répond qu'une parole inintelligible : tout est muet pour nous, et la raison suprême des choses ne s'est pas révélée. Auparavant, en 1828, dans les *Soleils couchants* (I), Victor Hugo s'écriait :

> Oh! contemplez le ciel! et, dès qu'a fui le jour,
> En tout temps, en tout lieu, d'un ineffable amour,
> Regardez à travers ses voiles;
> Un mystère est au fond de leur grave beauté....
> (*Feuilles d'Automne.*)

L'inquiétude en face du mystère ne semblait pas l'avoir saisi. C'est avec *Pensar, Dudar* que ce sentiment se manifeste assez nettement pour la première fois. Il s'exprime d'abord en ces vers avec une certaine indécision :

D'où vient qu'esprits faits d'ombre,
Nous tremblons tous, la nuit, à l'heure où lentement
La brume monte au cœur ainsi qu'au firmament,
Que l'aube même est sombre et cache un grand problème ?

Bientôt cela s'accentue, autant qu'il est possible à l'indéfini :

Que croire? Oh! j'ai souvent, d'un œil peut-être expert,
Fouillé ce noir problème où la sonde se perd....
J'ai plongé dans ce gouffre et l'ai trouvé profond....
Je disais à la nuit : Nuit pleine de soleils !
Je disais aux torrents, aux fleurs, aux fruits vermeils,
A ces formes sans nom que la mort décompose,
Aux monts, aux champs, aux bois : Savez-vous quelque chose?

De cette incertitude naît dans l'âme du poète, avec le doute, un sentiment d'inquiétude assez vague.

La pensée de la mort crée aussi dans Victor Hugo ce sentiment assez confus. C'est surtout le fait de la mort qui l'inquiète en premier lieu. Dès 1825 (*Odes*, V. — *Actions de grâces*), le poète, faisant allusion à la perte de sa mère, nous disait qu'au milieu de ses rêves il s'était « éveillé dans la nuit d'un cercueil ». De ce moment date peut-être l'impression subie. Au reste, par son mystère seul, la mort, comme la nature, devait provoquer en lui la manifestation de ce sentiment vague d'inquiétude. La religion des tombeaux (voir *Sunt lacrymæ rerum*) est née de ce trouble. Nous aurons plus tard, sans doute, l'occasion de signaler dans ce sentiment une transformation essentielle. Victor Hugo dégagera de la mort un symbole d'aube et de renouveau : croyant en comprendre ainsi le mystère, il sentira s'éva-

des choses, et, sentant les analogies profondes, mêler tout à son génie et son génie à tout, doué lui-même de la forte compréhension de ce qui est universel.

L'inquiétude vague ressentie par Hugo en face de la nature et de la mort, constituant à sa date un autre élément, tout nouveau, du lyrisme, lui est alors absolument personnelle. D'autres, comme Vigny ou comme Lamartine, pessimistes ou optimistes, ont éprouvé devant l'infini des sentiments, contraires entre eux, mais également nets, de tristesse et de douleur hautaine, ou de religieux et tranquille amour; mais ce vague même du sentiment chez Victor Hugo est caractéristique. Vigny regardait la mort, peut-être comme un bien, surtout comme une nécessité, qui lui laissait son froid orgueil; et Lamartine, chantant à sa manière, après Ronsard, l'hymne à la mort, encensait pieusement la Libératrice des âmes.

La nature et la mort ont inspiré différemment la muse de Victor Hugo.

Le spectacle de la nature a provoqué chez lui une tristesse, comme un malaise indéfini. Ne la confondons pas avec la simple mélancolie romantique. Peut-être penser à l'éternité de la nature, insouciante et froide, a-t-il, un peu comme dans la *Tristesse d'Olympio*, contribué légèrement à cette impression. Mais surtout le mystère du monde paraît en être l'origine réelle. Aux appels, aux questions pressantes du poète, la nature ne répond qu'une parole inintelligible : tout est muet pour nous, et la raison suprême des choses ne s'est pas révélée. Auparavant, en 1828, dans les *Soleils couchants* (I), Victor Hugo s'écriait :

Oh! contemplez le ciel! et, dès qu'a fui le jour,
En tout temps, en tout lieu, d'un ineffable amour,
Regardez à travers ses voiles;
Un mystère est au fond de leur grave beauté....
(*Feuilles d'Automne.*)

L'inquiétude en face du mystère ne semblait pas l'avoir saisi. C'est avec *Pensar, Dudar* que ce sentiment se manifeste assez nettement pour la première fois. Il s'exprime d'abord en ces vers avec une certaine indécision :

D'où vient qu'esprits faits d'ombre,
Nous tremblons tous, la nuit, à l'heure où lentement
La brume monte au cœur ainsi qu'au firmament,
Que l'aube même est sombre et cache un grand problème?

Bientôt cela s'accentue, autant qu'il est possible à l'indéfini :

Que croire? Oh! j'ai souvent, d'un œil peut-être expert,
Fouillé ce noir problème où la sonde se perd....
J'ai plongé dans ce gouffre et l'ai trouvé profond....
Je disais à la nuit : Nuit pleine de soleils!
Je disais aux torrents, aux fleurs, aux fruits vermeils,
A ces formes sans nom que la mort décompose,
Aux monts, aux champs, aux bois : Savez-vous quelque chose?

De cette incertitude naît dans l'âme du poète, avec le doute, un sentiment d'inquiétude assez vague.

La pensée de la mort crée aussi dans Victor Hugo ce sentiment assez confus. C'est surtout le fait de la mort qui l'inquiète en premier lieu. Dès 1825 (*Odes*, V. — *Actions de grâces*), le poète, faisant allusion à la perte de sa mère, nous disait qu'au milieu de ses rêves il s'était « éveillé dans la nuit d'un cercueil ». De ce moment date peut-être l'impression subie. Au reste, par son mystère seul, la mort, comme la nature, devait provoquer en lui la manifestation de ce sentiment vague d'inquiétude. La religion des tombeaux (voir *Sunt lacrymæ rerum*) est née de ce trouble. Nous aurons plus tard, sans doute, l'occasion de signaler dans ce sentiment une transformation essentielle. Victor Hugo dégagera de la mort un symbole d'aube et de renouveau : croyant en comprendre ainsi le mystère, il sentira s'éva-

nouir toute inquiétude. Mais jusqu'à la seconde partie des *Contemplations*, ses sentiments en face de la fatalité restent empreints de cette tristesse indéfinissable, alors même qu'il écrit la poésie déjà citée *Dans le cimetière de....* Qu'il s'agisse, en un mot, de la nature ou de la mort, le mystère de ces deux infinis engendre en lui ce trouble vague.

Ce sont là des qualités appartenant en propre à Victor Hugo. Éminemment subjectives, elles le distinguent des autres poètes contemporains : aucun d'eux ne possède à ce degré cette individualité singulière, cette faculté d'être ému de tout, et d'imposer à tout la puissance absorbante de son génie. Comparés à Victor Hugo, leur poésie est peut-être à cet égard plus objective : ils n'ont pas dominé de si haut les choses, tout en leur empruntant certains éléments de leur poésie.

Mais peut-être aussi ces qualités caractérisent-elles notre poète beaucoup plus en tant que lyrique, qu'elles ne définissent Victor Hugo lui-même, comme artiste. L'expansion de la personnalité des poètes ne constitue pas tout le lyrisme contemporain; mais l'individualité d'un Victor Hugo, d'un Vigny, d'un Lamartine, d'un Musset, et des autres, caractérise toujours, avant toute autre qualité, tous les grands lyriques du siècle. La philosophie triste et hautainement résignée de Vigny, la rêverie pieuse de Lamartine, la sensibilité nerveuse et suraiguë de Musset, comptent pour beaucoup dans leur poésie. Le lyrisme classique, depuis Malherbe et ses successeurs, semblait uniquement résider dans les formes tout extérieures : les qualités de leurs vers importaient seules véritablement, et l'examen de leur individualité n'est pas en général un sérieux élément d'appréciation, pour qui prétend définir leur poésie. Il n'est rien de plus impersonnel que ce lyrisme des clas-

siques. Leur culte de l'antiquité les condamnait, par l'étranglement de la personnalité, à laisser tout au plus un petit nombre d'intéressantes poésies. L'individualité des poètes ne se marquait, autrement, que par les qualités et les défauts de leur technique. Ni Lebrun, ni Rousseau ne nous apparaissent que la lyre antique à la main, essayant, avec plus ou moins de bonheur, de réveiller les Muses endormies depuis tantôt deux mille ans, et suppléant par une fausse véhémence lyrique au défaut habituel d'inspiration poétique. Ce n'est qu'avec les romantiques que la poésie devait renaître par l'expansion de la personnalité. Puisque cet élément retrouvé du lyrisme a très largement contribué à la renaissance de la poésie, il n'est que juste de lui donner une part très considérable si l'on étudie le lyrisme contemporain.

Nous avons jusqu'ici caractérisé Victor Hugo en tant que lyrique. Il nous faut le définir en tant que Victor Hugo, en tant qu'artiste maître de son art, chercher pour cela dans sa poésie des qualités personnelles et particulières, relatives à la forme, au fond, puis à la conception même de son art.

A n'examiner tout d'abord que la forme, la poésie de Victor Hugo est vraiment unique par ce qu'on peut appeler la richesse de l'orchestration. Il faut entendre par là une qualité d'inspiration et d'harmonie puissante, continue à la fois et redoublée. Chez les autres poètes en général l'ode va d'un mouvement tout uni, et, s'acheminant vers sa fin de phrase en phrase et de strophe en strophe, laisse les développements lyriques successifs, constituant le détail de la poésie, s'affaiblir, s'éteindre, reculer dans un vague lointain au fur et à mesure de leur déroulement. Au contraire chez Victor Hugo tout est

saillant, éclatant. Il a groupé avec un art consommé, en un développement, en une strophe, en une série de strophes, tous les détails expressifs et riches, et tous les effets poétiques. Cette vigueur et cette ampleur des strophes lyriques ressortent avec une netteté parfaite, à considérer la poésie au point de vue presque exclusif des qualités musicales. L'harmonie en est infiniment plus pleine, plus ferme, que la mélodie fugitive des vers lamartiniens. Elle monte, en notes variées, à travers les strophes et les mètres changeants. Les sons graves des grandes strophes d'alexandrins, puis les sons divers, plus légers, alternent très souvent dans les odes de Victor Hugo; et l'harmonie d'un même développement lyrique est diversifiée par les coupes mobiles des vers. Les sonorités successives, tantôt basses, tantôt plus hautes, sont ordonnées savamment d'un bout à l'autre de la poésie; et de l'ensemble de ces sonorités tour à tour puissantes et douces, il se fait une musique superbe exempte de monotonie. Chaque partie en est incomparablement cadencée sur des rythmes choisis par le poète, et l'harmonie totale est largement épandue, forte et souple à la fois. C'est dire que toute la poésie lyrique est très richement orchestrée, avec une variation très habile des tons musicaux, sans rudesse, ni brusquerie trop vive : on dirait une immense symphonie, formée d'une succession de fortes harmonies, vibrantes encore dans l'ensemble.

Quelques exemples, faciles à trouver dans l'œuvre lyrique de Victor Hugo, mettront en évidence cette qualité précieuse, cette richesse d'orchestration.

Quand le poète écrit *la Prière pour tous* (*Feuilles d'Automne*), ouvrant son âme à l'afflux des pensées religieuses, qui montent et débordent avec la nuit bleue, il mêle en un même développement tous les éléments de lyrisme que son génie a recueillis; et, présentant sa

pensée sous des formes multiples, de plus en plus splendides et harmonieuses, la redouble de strophe en strophe. De tous ces développements il se fait une poésie, une mélodie sans égale. L'atmosphère douce des prières, où se jouent les rêves d'or autour de l'enfance, en plein cœur de la nuit; l'invitation pressante du poète à sa fille, caressée alors par l'aile des anges; invitation à prier pour sa mère sereine et pure comme sa propre jeunesse; pour le poète qui a sondé les bas-fonds de l'âme, où s'agitent les vices; pour l'insensé qu'ont enivré des voluptés malsaines; pour les femmes frêles, courbées sur l'enfer de l'impudeur qui les attire et les engloutira bientôt à jamais; pour les morts, endormis dans leurs linceuls froids et lourds, avides de tendresse et de consolations; l'ineffable beauté de la prière qui jaillit d'un cœur pur en montant à Dieu, avec les larmes pieuses, « pleurs d'amour et soupirs de douleur », recueillis par un ange et portés au Seigneur; la douceur et l'humilité, toujours agréées de Dieu, sauvegardées par la prière; — tous ces développements lyriques sont magnifiquement orchestrés dans la poésie de Victor Hugo.

Toutes les strophes d'alexandrins, les quatrains, qui constituent les deux premières parties de la poésie, sont d'une harmonie pleine et continue, mais nécessairement variée par les coupes, tandis que le dernier vers de chaque strophe va d'un mouvement tout uni. Nous en prendrons pour exemples les vers du début, puis une autre strophe :

Ma fille, | va prier. | Vois, | la nuit est venue.
Une planète d'or | là-bas | perce la nue;
La brume | des coteaux fait trembler le contour,
A peine | un char lointain | glisse dans l'ombre... | Écoute!
Tout rentre et se repose | et l'arbre de la route
Secoue au vent du soir la poussière du jour....

... Et puis ils dormiront. | Alors | épars dans l'ombre,
Les rêves d'or, | essaim tumultueux, | sans nombre,
Qui naît | aux derniers bruits du jour à son déclin,
Voyant de loin leur souffle et leurs bouches vermeilles,
Comme volent aux fleurs de joyeuses abeilles,
Viendront s'abattre en foule à leurs rideaux de lin.

Les strophes qui suivent (dix vers de huit pieds) entrecoupent de notes plus brèves, mais encore assez graves, l'harmonie large des vers de douze pieds. — Puis les mélodies basses se retrouvent avec les alexandrins, et s'épanchent comme tout d'abord d'un mouvement rythmique presque continu, après la triple répétition de la même note :

A genoux | à genoux | à genoux sur la terre
Où ton père a son père, | où ta mère a sa mère,
Où tout ce qui vécut | dort d'un sommeil profond!
Abîme | où la poussière est mêlée aux poussières,
Où sous son père | encore | on retrouve des pères,
Comme l'onde sous l'onde en une mer sans fond!

Ce sont ensuite des strophes brèves et légères (cinq vers de huit pieds), aux coupes presque aussi variées d'ailleurs que dans les alexandrins, quoique moins nettement senties.

Ce n'est pas à moi, | ma colombe,
De prier | pour tous les mortels,
Pour les vivants | dont la foi tombe,
Pour tous ceux | qu'enferme la tombe,
Cette racine des autels!

Ce n'est pas moi, | dont l'âme est vaine,
Pleine d'erreurs, | vide de foi,
Qui prierais | pour la race humaine
Puisque ma voix suffit à peine,
Seigneur, | à vous prier pour moi!

Après une nouvelle succession de strophes d'alexandrins, à l'harmonie religieuse, par endroits, comme une musique d'église, vient une série de strophes de cinq vers, d'une très grande douceur, et très légères :

Parfum de la sève
Dans les bois mouvants!
Odeur de la grève
Qui la nuit s'élève
Sur l'aile des vents!...

Puis, succédant à des alexandrins, montent, tendrement émus, les sons légers de strophes en vers de six pieds :

Il est, loin de nos villes
Et loin de nos douleurs,
Des lacs purs et tranquilles,
Et dont toutes les îles
Sont des bouquets de fleurs....

Et la poésie s'achève enfin sur des strophes de mètres inégaux, flexibles comme un pur chant, presque mystique :

Et toi, | céleste ami qui gardes son enfance,
Qui | le jour et la nuit | lui fais une défense
De tes ailes d'azur!
Invisible trépied | où s'allume sa flamme!
Esprit de sa prière, | ange de sa jeune âme,
Cygne de ce lac pur!...

Ainsi se trouve orchestrée cette poésie de Victor Hugo, en strophes d'harmonie changeante, mais invariablement douces, parfois pressantes, comme la prière elle-même, — et dont les coupes métriques diversifient la musique. Cet ensemble forme un concert parfait de sons, un accord de graves instruments et de voix doucement chantantes.

Il en est de même de l'ode *A l'Arc de Triomphe* (*Voix Intérieures*). Le poète promet au monument de gloire l'immortalité, l'apothéose des siècles, qui font de tout monument illustre une ruine plus prestigieuse encore. C'est une harmonie solennelle et quelque peu triste, quand Victor Hugo célèbre la beauté des ruines. Les tranquilles strophes d'alexandrins alternent avec d'autres, composées de vers de douze et de six pieds :

cela donne au rythme musical une certaine diversité; et les vers de six pieds semblent assouplir la strophe :

A ta beauté royale il manque quelque chose.
Les siècles vont venir pour ton apothéose
Qui te l'apporteront.
Il manque sur ta tête un sombre amas d'années
Qui pendent pêle-mêle et toutes ruinées
Aux brèches de ton front....

... Ce n'est pas, ce n'est pas entre des pierres neuves
Que la bise et la nuit pleurent comme des veuves,
Hélas! d'un beau palais le débris est plus beau.
Pour que la lune émousse à travers la nuit sombre
L'ombre par le rayon et le rayon par l'ombre,
Il lui faut la ruine à défaut du tombeau....

Puis, quand vient l'évocation de Paris, maintenant si triomphant, débordant de vie, — croulant dans la nuit du futur, une succession de strophes, formées de douze vers octosyllabes, produit un effet de sonorité tout particulier : la strophe, rendue plus rapide par la brièveté des vers, n'en garde pas moins la gravité des strophes précédentes, accentuée peut-être par le nombre des vers. Cela rend comme un son bourdonnant qui se prolonge, presque un tintement de cloches d'église :

Oh! Paris est la cité mère!
Paris est le lieu solennel
Où le tourbillon éphémère
Tourne sur un centre éternel!
Paris! feu sombre ou pure étoile!
Morne Isis couverte d'un voile!...

Puis ce sont des quatrains dont le dernier vers est parfois léger comme une aile, ou fait retentir un son métallique et bruyant, les strophes étant tour à tour lentes et douces, ou plus rapides et vibrantes :

Lorsqu'elle coulera, la nuit, blanche dans l'ombre,
Heureuse, en endormant son flot longtemps troublé,
De pouvoir écouter enfin les voix sans nombre
Qui passent vaguement sous le ciel étoilé....

... Il ne restera plus dans l'immense campagne,
Pour toute pyramide et pour tout panthéon,
Que deux tours de granit faites par Charlemagne,
Et qu'un pilier d'airain fait par Napoléon....

Des strophes de même structure que les premières, toujours graves et véhémentes, sont suivies d'autres strophes en octosyllabes, d'abord assez solennelles, et se faisant progressivement douces et mélancoliques comme le murmure d'une eau, jusqu'à prendre cette forme rythmique :

La mémoire des morts demeure...
... Comme une nymphe au front dormant
Qui, seule sous l'obscure voûte
D'où son eau suinte goutte à goutte,
Penche son vase tristement.

C'est ensuite, avec la consécration de l'Arc et de la Colonne, célébrant une gloire plus pure que l'illustration des cités antiques, souillées jadis de crimes et de hontes, — c'est une série de strophes composées d'alexandrins et d'octosyllabes. La mélodie triste en expire parfois en un ou deux vers au rythme très doux, et sereins, quand, par exemple, le poète nous montre Athènes rêvant au sculpteur

... qui versa de sa main
Quelque chose de beau comme un sourire humain
Sur le profil des propylées.

Ou Jumiège, qui

... laisse chanter sur ses tombes
Tous ces nids dans ses tours abrités et couvés
D'où le souffle du soir fait sur les noirs pavés
Neiger des plumes de colombes.

Enfin, succédant à quelques strophes d'une harmonie basse, la dernière partie de la poésie, d'abord enveloppée de la brume des temps et du rêve, s'éclaircit, puis retentit d'un bruit d'armures entrechoquées; car les

soldats de bronze et les soldats de pierre endormis se réveillent, joyeux et terribles, avec la voix des canons d'airain, comme pour renouveler les exploits accomplis, au milieu des *Te Deum* de la cathédrale et de vagues clameurs :

Ceux de quatre-vingt-treize et de mil huit cent onze,
Ceux que conduit au ciel la spirale de bronze, etc.

Ainsi l'harmonie grave et solennelle reste à cette ode jusqu'à la fin, se mêlant parfois de douce mélancolie et frémissant à peine, et s'achève en résonances guerrières. Autour d'elle se sont groupées des harmonies légèrement différentes, au fur et à mesure que se déroulait l'ode lyrique; elles constituent dans leur ensemble l'orchestration de cette poésie.

Un dernier et célèbre exemple achèvera de mettre en lumière cette qualité du lyrisme de Victor Hugo : « la Tristesse d'Olympio ». C'est essentiellement la visite de l'amoureux d'autrefois aux lieux qui furent témoins des serments échangés et de la joie des deux amants.

Tout d'abord le poète a rendu sensible, en vers d'une harmonie pleine et délicieuse, le sourire de la nature palpitante, et fondu ses murmures avec les passions tendres dont l'âme humaine est agitée. Olympio cherchait à retrouver dans ces lieux quittés depuis longtemps un peu de lui-même et de son amour, tandis que, rêveur, il marchait comme au milieu de ses souvenirs et qu'

... Au bruit de son pas grave et sombre
Il voyait à chaque arbre, hélas! se dresser l'ombre
Des jours qui ne sont plus.

Une musique mélancolique chante avec une douceur ineffable :

Il entendait frémir dans la forêt qu'il aime
Ce doux vent qui, faisant tout vibrer en nous-même,

Y réveille l'amour,
Et, remuant le chêne ou balançant la rose,
Semble l'âme de tout qui va sur chaque chose
Se poser tour à tour.

Nulle sonorité bruyante. — Une harmonie pure et douce comme l'épanchement même du cœur. L'écho s'en prolonge, comme le son des harpes ou des lyres.

Les plaintes d'Olympio sont d'une mélodie plus continue encore, puisque ce sont exclusivement des alexandrins qui les expriment. Elles vont avec la lenteur des rêveries mélancoliques : la musique qui s'en exale est un frisson presque insensible, tant il est doux :

... Nature au front serein, comme vous oubliez!
Et comme vous brisez dans vos métamorphoses,
Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés!...

... Est-ce que, nous sentant errer dans vos retraites,
Fantômes reconnus par vos monts et vos bois,
Vous ne nous direz pas de ces choses secrètes
Qu'on dit en revoyant des amis d'autrefois?...

Quelques strophes sont comme des chants, presque les plus purs qui aient jamais vibré sur les lèvres :

D'autres auront nos champs....
Oh! dites-moi, ravins....

Il est, à la fin d'un quatrain, certain vers d'une résonance indéfinissable, idéalisant en quelque sorte les bruits du dehors, et « figurant » un son, une série de sons qui successivement se rapprochent, dans une atmosphère crépusculaire de douceur et presque de lassitude. Il est impossible, en effet, de ne pas s'arrêter à cette strophe dont la chute surtout est si merveilleuse :

La borne du chemin, qui vit des jours sans nombre,
Où jadis pour m'attendre elle aimait à s'asseoir,
S'est usée en heurtant, lorsque la route est sombre,
Les grands chars gémissants qui reviennent le soir.

Quelques vers sont d'une excessive légèreté, comme les rires de la jeunesse :

Nos roses dans l'enclos ont été ravagées
Par les petits enfants qui sautent le fossé.

Ces strophes, ces vers, comme tout ce qui nous paraît idéalisé, plus pur que notre sphère, avivent encore de leur mélodie la douceur de cette poésie. Autour du souvenir persistant de l'amour semblent se grouper tous les murmures, les frissons et les harmonies, toutes les voix, les ombres flottantes, et se presser doucement les oiseaux, les fleurs et les feuillages, qui font l'enchantement et la beauté du site, dans la brume légère des regrets. Les objurgations et reproches de l'amoureux à la nature qui change avec tant d'insouciance et de sérénité, se font d'abord de plus en plus pressants, comme si elle eût éternellement dû porter le deuil des amours enfantines. Puis cette nature oublieuse gardant son sourire et restant sourde aux prières, la voix d'Olympio tombe peu à peu, et ses plaintes expirent. Là encore se trouvent des strophes d'une harmonie parfaite et toujours assez nette, moins fugitives peut-être que la mélodie des vers de Lamartine. Quelques-unes sont d'autant plus à remarquer dans cette pièce lyrique, qu'elles sont presque la transposition musicale d'une impression visuelle. Par exemple, le dernier vers de cette strophe est aussi musical que les autres et fait penser à un son qui se perd dans le lointain comme les dernières notes d'un refrain :

Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau,
Comme un essaim chantant d'histrions en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau.

Enfin quand il ne reste plus dans l'âme d'Olympio que le souvenir, dègageant sa divine essence, plus que

jamais l'immense tristesse l'envahit. Il exprime son état d'âme en des vers d'une harmonie plus désespérée encore que précédemment : *Quand notre âme en rêvant...*, et toute la fin.

Nulle poésie en somme n'a peut-être été plus parfaitement orchestrée par Victor Hugo. Ici, comme dans les exemples précités, chaque élément de la poésie, la nature, et la personnalité de l'amoureux-poète ont très fortement concouru à l'impression finale avec les harmonies successives.

Telle est, dans le lyrisme de notre poète, la richesse de l'orchestration, la qualité essentielle au point de vue de la forme : elle n'appartient à ce degré qu'à Victor Hugo.

Si maintenant nous considérons le fond même de son lyrisme, une qualité tout aussi précieuse nous apparaîtra : la faculté de se représenter plastiquement les formes disparues de l'être ou même invisibles à l'homme : le passé, l'au-delà, l'inconnaissable.

Le passé revit dans l'harmonieuse pureté de ses lignes. Ce n'est pas seulement des ombres, de fines silhouettes d'ailleurs un peu trop vagues que nous apercevons à travers la poésie de Victor Hugo, mais les jolies perspectives, les gentilshommes du passé qui reviennent errer dans les grands parcs, assez langoureux en leurs amours idylliques, à côté du Roi, le plus fier galant de l'époque. Il arrive toujours aux scènes peintes par Hugo d'être un peu mélancoliques et tristes, comme peut-être même au fond toute « bucolique ». — On pourrait citer *la Statue* pour exemple. Mais sans que nous allions rechercher dans les *Chansons des rues et des bois* une délicieuse poésie, *le Chêne du Parc détruit*, les *Voix Intérieures* nous en offrent une autre, peut-être encore plus jolie : nous voulons parler de celle qui a pour titre *Passé*.

Le temps, l'abandon, l'heure du jour, tous les détails,

concourent à cette impression de mélancolie, aussi bien que l'attitude et le ton de voix, doux et bas, des seigneurs avec leurs « belles ». Même le flamboiement des vitres au déclin du soleil paraît y contribuer :

C'était un grand château du temps de Louis treize.
Le couchant rougissait ce palais oublié.
Chaque fenêtre au loin, transformée en fournaise,
Avait perdu sa forme et n'était plus que braise.
Le toit disparaissait dans les rayons noyé!

Au parc, dans les allées ombragées, maintenant sans doute jonchées de feuilles jaunies, le poète se complaît à nous les montrer, tous ces gentilshommes, passant,

Les manteaux relevés par la longue rapière;

et voici :

Venant, les yeux baissés et le sein palpitant,
Ou la belle Caussade ou la jeune Candale,
Qui, d'un royal amant conquête féodale,
En entrant disait : Sire, et Louis en sortant.

Puis :

... Au loin dans le bois vague on entendait des rires.
C'étaient d'autres amants, dans leur bonheur plongés.
Par moments un silence arrêtait leurs délires.
Tendre, il lui demandait : D'où vient que tu soupires?
Douce, elle répondait : D'où vient que vous songez?

On sent, à la lecture de ces vers, l'âme des beaux cavaliers et de leurs princesses errer doucement avec la rêverie amoureuse, pendant que tous marchent à travers le bois.

Cette résurrection du passé, nul autre poète que Victor Hugo ne pouvait peut-être la réaliser avec cet éclat sobre, cette délicatesse de touche, cette précision charmante dans le pittoresque.

L'au-delà, entrevu parfois à travers les rêves, Hugo se l'est représenté au moins une ou deux fois dans les

recueils qui nous occupent actuellement. Une poésie des *Feuilles d'Automne*, *la Pente de la Rêverie*, portée jadis aux nues par Baudelaire, est l'exemple qui vient tout naturellement à l'esprit. Il ne s'agit pas en ce moment d'en examiner la valeur rythmique, et la perfection plus ou moins grande de la facture. Flaubert en trouvait les vers un peu mous, tout en rejetant ce défaut sur le genre même du sujet. Mais que l'on se place à un point de vue moins exclusif, il sera dès lors impossible d'en contester la force d'expression. Hugo n'a pas songé un instant à donner la solution du problème que l'éternité nous jette ironiquement au visage; mais son génie, s'élançant dans l'abîme des siècles obscurs, a fait surgir le spectacle des générations, s'agitant et clamant à travers les temps. Tous les peuples de l'univers, qui, depuis des milliers de siècles, s'étaient succédé dans la vie, sont apparus au poète; ils débordaient en immenses flots de leurs nécropoles, les morts venant se mêler aux vivants, et tous se heurtant au hasard des rencontres.

L'une des *Poésies de J. Delorme* a visiblement inspiré l'idée de cette pièce à V. Hugo : elle a pour titre : *l'Enfant rêveur*. Mais, abstraction faite des qualités littéraires, qu'on ne voit guère dans cette dernière poésie, le plan conçu par V. Hugo diffère étrangement de la donnée, souvent présentée d'une façon puérile, toujours un peu faible, de Sainte-Beuve.

Je vis soudain surgir, parfois du sein des ondes,
A côté des cités vivantes des deux mondes,
D'autres villes aux fronts étranges, inouis,
Sépulcres ruinés des temps évanouis,
Pleines d'entassements, de tours, de pyramides,
Baignant leurs pieds aux mers, leur tête aux cieux humides.
Quelques-unes sortaient de dessous des cités
Où les vivants encor bruissent agités,
Et des siècles passés jusqu'à l'âge où nous sommes,
Je pus compter ainsi trois étages de Romes.

Et, tandis qu'élevant leurs inquiètes voix
Les cités des vivants résonnaient à la fois
Des murmures du peuple ou du pas des armées,
Ces villes du passé, muettes et fermées,
Sans fumée à leurs toits, sans rumeurs dans leurs seins,
Se taisaient et semblaient des ruches sans essaims.

... Un grand bruit se fit. Les races mortes
De ces villes en deuil vinrent ouvrir les portes,
Et je les vis marcher ainsi que les vivants,
Et jeter seulement plus de poussière aux vents.
Alors, tours, aqueducs, pyramides, colonnes,
Je vis l'intérieur des vieilles Babylones,
Les Carthages, les Tyrs, les Thèbes, les Sions,
D'où sans cesse sortaient des générations....
... Tout parlait à la fois, tout se faisait comprendre....
La voix du nouveau monde aussi vieux que l'ancien....

C'est une évocation puissante de la vie humaine, infiniment loin des temps sur lesquels nous pouvons fixer immédiatement nos regards; une façon prestigieuse de réveiller l'humanité dans le calme des mystérieux ossuaires, par delà l'époque lointaine de la mise au tombeau. Cette résurrection nocturne dans l'avenir est un rêve effrayant, comme un cauchemar presque « hideux », selon l'expression du poète, et l'on comprend la terreur de l'esprit humain dans ses propres ténèbres qu'il a sondées, et la clameur d'affolement qui jaillit alors :

Mon esprit plongea donc sous ce flot inconnu;
Au profond de l'abîme il nagea seul et nu,
Toujours de l'ineffable allant à l'invisible.
Soudain il s'en revint avec un cri terrible,
Ébloui, haletant, stupide, épouvanté,
Car il avait au fond trouvé l'éternité!

Hugo a parfois tenté de nous rendre sensible l'inconnaissable même. Les formes vagues de l'être, comme un mirage flottant, devinées parfois, errantes dans l'espace, alors que les pensées s'en vont au gré de la fantaisie, se dessinent déjà plus nettement. Plus tard elles auront

l'éclat d'une vision; mais, sans dépasser les limites que nous nous sommes tracées, nous pouvons, dans *les Rayons et les Ombres*, les voir un peu moins confusément s'esquisser, et prêter l'oreille aux sons frémissants, murmurant avec l'essaim des rêves. Si les contours n'en ressortent pas très vivement, si les bruits indistincts semblent toujours expirer en se brisant sur la rive, l'effort pour figurer l'inconnaissable dans la mesure du possible apparaîtra néanmoins vraiment heureux dans quelques strophes de Victor Hugo (*Rayons et Ombres*, 30e poésie).

Il faut lire surtout deux ou trois strophes de cette poésie :

L'espoir, c'est l'aube incertaine;
Sur notre but sérieux
C'est la dorure lointaine
D'un rayon mystérieux....

Ce sont nos visions blanches
Qui, jusqu'à nos yeux maudits,
Viennent à travers les branches
Des arbres du paradis!

C'est l'ombre que sur nos grèves
Jettent ces arbres charmants
Dont l'âme entend dans ses rêves
Les vagues frissonnements!...

Revêtir le vague de ces formes, même indécises, était sans doute un assez joli résultat, et la nature du sujet ne se pliait guère mieux aux efforts de la plastique. Il faut donc reconnaître ici tout le mérite de l'artiste.

Il est un autre trait à marquer dans l'œuvre de Victor Hugo, la tendance symbolique de sa poésie. La réalité abstraite de la vie humaine et les pures qualités des choses s'y revêtent assez souvent de formes tangibles. Les objets privés de toute sensation, et l'animalité, prennent une vie intense, figurent, dans sa poésie, d'éternels symboles.

Dès *les Orientales* nous avons vu tout à l'heure le génie s'incarner dans le cheval indompté de l'Ukraine, emportant, avec la vitesse des ouragans, Mazeppa

... Lié vivant sur sa croupe fatale.

C'est peut-être bien le premier chef-d'œuvre symbolique de Victor Hugo.

Les Chants du Crépuscule, un peu plus tard, nous en présentent un autre exemple : l'âme divine du poète, aux vibrations puissantes, faisant résonner l'hosanna, « l'hymne de la nature et de l'humanité », est symbolisée par la Cloche (*A Louis B...*, 32).

Seule en ta sombre tour aux faîtes dentelés,
D'où ton souffle descend sur les toits ébranlés,
O cloche suspendue au milieu des nuées
Par ton vaste roulis si souvent remuées,
Tu dors en ce moment dans l'ombre et rien ne luit
Sous ta voûte profonde où sommeille le bruit.
Oh! tandis qu'un esprit qui jusqu'à toi s'élance,
Silencieux aussi, contemple ton silence,
Sens-tu, par cet instinct vague et plein de douceur
Qui révèle toujours une sœur à la sœur,
Qu'à cette heure où s'endort la soirée expirante,
Une âme est près de toi, non moins que toi vibrante,
Qui bien souvent aussi jette un bruit solennel,
Et se plaint dans l'amour comme toi dans le ciel?...

La Nature elle-même, éternelle nourricière, mère impassible et rêveuse, a trouvé son incarnation, dans une poésie justement célèbre des *Voix Intérieures* : *La Vache* est en effet son vivant symbole, — dont tout le monde a nécessairement admiré l'objectivité puissante :

... Superbe, énorme, rousse et de blanc tachetée,
Douce comme une biche avec ses jeunes faons,
Elle avait sous le ventre un beau groupe d'enfants...

qui,

... Sous leur bouche joyeuse et peut-être blessante,
Et sous leurs doigts pressant le lait par mille trous,
Tiraient le pis fécond de la mère au poil roux.

Elle, bonne et puissante et de son trésor pleine,
Sous leurs mains par moments faisant frémir à peine
Son beau flanc plus ombré qu'un flanc de léopard,
Distraite, regardait vaguement quelque part.
Ainsi, Nature! abri de toute créature!
O mère universelle, indulgente Nature!...

Enfin nous pouvons citer, au premier volume des *Contemplations*, une poésie d'intention semblable : c'est encore un symbole, — symbole de lumière et d'amour, — que représente « la Chouette ». Elle s'acharne sur les vices rongeurs,

Arrachant de leurs trous la haine,
L'orgueil, la fraude qui se traîne,
L'âpre envie, aspic du chemin,
Les vers de terre et les vipères,
Que la nuit cache dans les pierres,
Et le mal dans le cœur humain....

A cet amour bienfaisant, intelligent, l'homme trop souvent répond par le crime, et l'on voit, cloués, saigner et frissonner de douleur,

Les hiboux au seuil des masures,
Et Christ sur la porte des cieux.

Il ne nous reste plus, avant de conclure, qu'un seul point à considérer : il s'agit d'examiner l'idée que Victor Hugo s'est faite de son art.

Le poète est à ses yeux un être sublime, comme un envoyé de Dieu sur la terre pour interpréter parmi les hommes toutes les voix de l'infini. Il est né pour hanter les cimes et méditer sur tout, seul à seul avec la nature. C'est aux poètes qu'il s'adresse dans l'admirable poésie de *Pan*, vibrant appel aux mâles génies, formulé dans ces vers d'une harmonie si pleine :

... O poètes sacrés, échevelés, sublimes,
Allez, et répandez vos âmes sur les cimes,
Sur les sommets de neige en butte aux aquilons,

Sur les déserts pieux où l'esprit se recueille,
Sur les bois que l'automne emporte feuille à feuille,
Sur les lacs endormis dans l'ombre des vallons!...

... Mêlez toute votre âme à la création!...

Le poète ainsi divinisé, sanctifié par Hugo, l'art célébré, porté aux nues, il n'est pas surprenant que l'insulte, le rire du vulgaire, soient impuissants contre eux, et que le ridicule ait peu de prise sur le génie. Cette sérénité du poète au milieu des clameurs de haine, poussées à l'envi par la présomptueuse humanité, nous est expliquée quelque part : c'est qu'il se sent infiniment au-dessus de tous ses détracteurs.

Et quand il le voudra, scribes, docteurs, poètes,
Il sait qu'il peut, d'un souffle, en vos bouches muettes
Éteindre vos clameurs,
Et qu'il emportera toutes vos voix ensemble,
Comme le vent de mer emporte où bon lui semble
La chanson des rameurs.
(*Feuilles d'Automne*, « Dédain ».)

Si Victor Hugo s'était arrêté là, s'il avait convié le poète à se soustraire à son milieu, et, dominant tout de la hauteur divine de son génie, à s'exiler volontairement dans la solitude de son orgueil, sa conception de l'art n'eût guère différé de la pensée de Lamartine. Tant qu'il ne fut que poète, Lamartine en effet ne voulut jamais que l'artiste pût oser commettre sa dignité sacrée dans le hasard des révolutions et des luttes. — Au contraire, pour Victor Hugo, le poète prédestiné, descendu des cieux, a le devoir impérieux d'affronter toutes les tempêtes : il doit avoir pour but spécial de faire triompher parmi les nations haineuses l'idéal de justice et de charité. — De là viendra la grandiloquence de Victor Hugo s'adressant aux hommes. Cette théorie sur les destinées de la poésie se marque en plusieurs endroits. Nous

n'examinerons, à cet égard, qu'une pièce lyrique : *Fonctions du poète*, est suffisamment explicite.

A l'infini qui voudrait rappeler le poète à ses rêves, en lui prodiguant les parfums de ses fleurs, les caresses de l'air léger, ou les chants de la brise à travers les branches, le poète répond :

Je vous aime, ô sainte nature!
Je voudrais m'absorber en vous;
Mais, dans ce siècle d'aventure,
Chacun, hélas! se doit à tous.
Toute pensée est une force....

Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies;
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche, qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir.

Il plane toujours[1] bien au-dessus des lâchetés et des infamies, trop fréquentes parmi les peuples : c'est l'éducateur sublime des âmes :

Courage donc, esprits, pensées,
Cerveaux d'anxiété rongés,
Cœurs malades, âmes blessées,
Vous qui priez, vous qui songez!...

... Peuples! écoutez le poète;
Écoutez le rêveur sacré!

... Il rayonne! il jette sa flamme
Sur l'éternelle vérité!...
(*Les Rayons et les Ombres.*)

— Plus tard nous aurons à suivre les variations de toutes ces qualités : nous verrons s'affaiblir les unes, et

1. Voir déjà, en 1821, « Le poète dans les révolutions » (*Odes*, I-1).

les autres s'accentuer et s'exagérer. Combinées toutes ensemble en proportions nouvelles, elles donneront au lyrisme de Victor Hugo un caractère encore plus étonnant et particulier. Définitivement maître de son génie, il aura certainement bien plus de force; et sa poésie se complaira souvent dans son paroxysme même. Mais, pour le moment, les différentes qualités que nous venons d'y signaler expriment, à coup sûr, l'essentiel des présents recueils. Nous avons successivement observé dans Victor Hugo le poète lyrique, isolé de ses prédécesseurs, puis de ses contemporains, par diverses facultés exceptionnellement développées et par l'expansion puissante de sa personnalité; nous l'avons ensuite étudié, considérant tour à tour la forme et le fond, en tant que Victor Hugo, observé l'artiste dominant son art, et marquant dans ses poésies la profonde empreinte de ses qualités esthétiques. Enfin nous l'avons interrogé sur sa conception de la poésie et nous l'avons trouvée sans doute ambitieuse, mais nullement inférieure à la valeur et à la portée de ses œuvres.

CHAPITRE VIII

LE ROMAN HISTORIQUE DE 1820 A 1830

Nous avons eu déjà, et nous aurons souvent encore l'occasion de remarquer l'étonnante plasticité intellectuelle de Victor Hugo. Il n'a guère laissé se produire autour de lui de manifestation littéraire dont il ne se soit inspiré tout aussitôt, à laquelle il ne se soit livré à son tour; et réciproquement, l'on peut prétendre que pour toutes les formes qu'il a successivement adoptées, il eut autour de lui des modèles dont il subit l'influence profonde. Avant donc d'aborder l'étude du roman historique dans Victor Hugo, et plus particulièrement l'étude de *Notre-Dame de Paris*, il importe de rechercher, chez Hugo lui-même, et surtout chez ses contemporains, ce qui peut servir de préparation à cette œuvre. Nous nous occuperons ainsi du roman historique, tel qu'il s'est manifesté de 1820 à 1830; nous chercherons d'abord à quelles influences est dû l'épanouissement de ce genre littéraire; nous signalerons ensuite les premiers résultats de ce mouvement, pour insister enfin sur les deux œuvres capitales qui en sont sorties : celle de Vigny et celle de Mérimée; et, sans nous attacher à déterminer la valeur intrinsèque de ces

œuvres, nous essaierons de montrer, de préférence, à quelles étapes elles correspondent dans le progrès et le développement du genre[1].

I

Il est impossible, à qui veut établir de quelle façon le roman historique, tel qu'il apparaît dans la littérature romantique, a été préparé, de ne pas accorder une large place à Chateaubriand, encore que son influence ne semble pas s'être exercée d'une façon bien directe sur les écrivains de la génération suivante. Chateaubriand est le premier qui ait introduit dans la littérature française deux éléments tout nouveaux : le sentiment de l'histoire, et le goût du pittoresque historique. Ce que personne n'avait fait avant lui, il sut, dans ses *Martyrs*, évoquer des civilisations différentes de la nôtre. Ses Grecs sont encore fils d'Homère; ses Barbares, s'ils préparent avec quelque indiscrétion les institutions de la monarchie française, du moins agissent, vivent et meurent en barbares. C'est avec ce livre que commence véritablement l'histoire, telle que l'a comprise le XIXe siècle. Quelque chose y manque cependant, dont l'absence est mal dissimulée par la noblesse harmonieuse de la langue et le prestigieux éclat des images : Chateaubriand ne nous renseigne pas sur l'âme d'un Grec du IIIe siècle, ou d'un Franc contemporain de Mérovée. On l'a dit depuis longtemps : René, subtil et profond analyste de l'ennui et des désespérances de René lui-même, s'est toujours montré incapable d'analyser d'autres sentiments que les siens. De telle sorte que ce sens historique, que

1. Sur toute cette question, cf. Maigron, *le Roman historique à l'époque romantique*, Paris, 1898.

nous avons reconnu à Chateaubriand, ainsi diminué, restreint, et pour ainsi dire tronqué, paraît bien se confondre le plus souvent avec le sens du pittoresque particulier à une époque; et le pittoresque, telle est la grande nouveauté que Chateaubriand révélait à ses contemporains. C'est par le pittoresque que Chateaubriand supplée à la psychologie insuffisante; ce sont des circonstances tout extérieures qui caractérisent les personnages des *Martyrs* : le décor au milieu duquel ils nous apparaissent, leur costume, leur allure, — bien plus que des sentiments ou des passions. Il suffira, pour illustrer d'exemples cette affirmation, de rappeler la « présentation » au lecteur de Cymodocée, d'Eudore (liv. I) ou de Velléda (liv. IX). Il est clair, dès lors, que Chateaubriand excellera dans la description, traitée pour elle-même, et non plus comme un accompagnement des personnages. Il s'appliquera tout aussi heureusement à l'évocation des sites naturels et des paysages, qu'à celle des deux armées qui combattent avec fureur. Et nous renverrons, sur ce point, d'une part, aux descriptions de la Grèce, de Rome, de la Gaule, de la Palestine; et d'autre part, à la bataille partout citée du VIe livre des *Martyrs*. Il est enfin un dernier point sur lequel il faudrait insister, si la démonstration restait à faire : c'est Chateaubriand qui a découvert le pittoresque du moyen âge; c'est lui qui révèle à ses contemporains et à ses successeurs, l'art chrétien, la chevalerie, le gothique; et nous avons vu l'importance qu'eurent ces idées nouvelles dans le Cénacle de 1824. Le *Génie du Christianisme*, en quelque façon, prépare *Notre-Dame de Paris*.

Mais l'influence de Chateaubriand ne fut pas telle qu'on pourrait le croire; il ne fit pas de disciples, au moins immédiats; et seul, Marchangy, dans la *Gaule poétique*, parut profiter de la leçon qu'avait donnée

l'auteur des *Martyrs*. Ce très médiocre écrivain sut mieux découvrir que traiter les sujets intéressants de l'histoire nationale; il remplaça le talent par l'application et la persévérance, quelquefois même par le succès. A côté de cela, le public d'alors ne sut pas pardonner aux *Martyrs*, en faveur des belles pages que contient le livre, l'ennui qu'il lui inspirait. En 1839, la *Revue des Romans*[1], qui vient de consacrer deux pages aux *Natchez*, qui analyse longuement les productions des D'Arlincourt et des Maturin, accorde huit lignes au « roman poétique » de Chateaubriand : « Le style des *Martyrs* produit deux sensations bien différentes; partout où l'auteur est simple, il offre des morceaux du plus grand mérite, des pages, des livres entiers sont écrits avec une rare élégance; les descriptions mêmes, qui par leur multitude fatiguent souvent le lecteur, sont, pour la plupart, extrêmement agréables, à ne les considérer qu'isolément; mais partout où l'auteur se livre à la fougue de son imagination, son style devient affecté, bizarre et quelquefois ridicule ». Pendant la Restauration même, époque où l'influence politique et littéraire de Chateaubriand fut si considérable, on fit peu de cas des *Martyrs* et de tout ce qui pouvait, dans son œuvre, annoncer et préparer le genre du roman historique. Sans doute, le recul nécessaire pour en bien juger manquait au public d'alors; sans doute, à bien des gens, le pair de France, le grand personnage politique faisait un peu oublier l'écrivain. Et si les fidèles ne manquaient pas à Chateaubriand (nous savons quelle admiration lui témoigne le jeune Hugo vers 1820), à cette époque la faveur des lecteurs français, comme de

1. *Revue des Romans*, par Eusèbe G*** (Saint-Fargeau), Paris, 2 vol. in-8, 1839, p. 134.

l'Europe, leur enthousiasme, leurs panégyriques, étaient réservés surtout à un homme, qui éclipsait les réputations les plus brillantes, qui surpassait les gloires les plus hautes, et dont la popularité ne trouvait pas d'égale. Cet homme, dont tous, à tous les étages de la société, connaissaient et célébraient le nom, ce fut Walter Scott.

II

Walter Scott a été le guide et le maître de tous ceux qui, dès 1818 ou 1820, ont voulu s'essayer dans le genre du roman historique. A vrai dire, on ne l'avait pas attendu, pour s'adonner, en France, à une espèce de roman auquel rien ne manquait moins que les prétentions à l'histoire. La seule Mme de Genlis publie, en 1808, *le Siège de la Rochelle*; en 1813, *Mademoiselle de Lafayette ou le Siècle de Louis XIII*, *Mademoiselle de Clermont*, « nouvelle historique »; en 1816, *Jeanne de France*, « nouvelle historique »; Mme Simons-Candeille, dès 1814, écrit *Bathilde, reine des Francs*, « roman historique ». Nous pourrions facilement multiplier ces exemples; depuis le commencement du siècle, un mouvement irrésistible entraînait toute cette littérature vers le pittoresque et vers le passé. Scott vint, et présenta l'idéal cherché, du moins à en juger par l'enthousiasme qui l'accueillit. Qu'apportait-il donc de nouveau à ses lecteurs?

Walter Scott est un conteur qui ajoute à ce don naturel des goûts d'antiquaire; il a l'amour des choses passées et des choses mortes; il les aime, et il les fait revivre. Mais parce qu'il a ce sentiment profond de l'histoire, à l'encontre de ceux qui voyaient dans l'histoire un ornement et un accessoire d'un récit roma-

nesque, il lui donne la première place dans ses œuvres. L'intrigue perd son importance; sans doute, il y a toujours un héros auquel s'intéressera le lecteur; mais l'intrigue ne sera plus qu'un appât grossier : l'intérêt véritable résidera dans la peinture de l'âme d'une époque, dans l'analyse des passions ou des sentiments communs à toute une classe d'hommes. Il en résulte que, si les personnages valent comme individus, ils vaudront encore beaucoup plus comme types. Ils représenteront la foule des personnages anonymes et inconnus qui pensent et agissent comme eux. Le peuple s'introduit ainsi dans le roman historique, et y apporte un élément d'intérêt tout nouveau. Le franklin Cédric contre le templier Bois-Guilbert, c'est le peuple saxon face à face avec l'envahisseur de race normande; et ce conflit de deux nationalités vaut bien, au point de vue dramatique, toutes les amours princières et toutes les aventures des chevaliers errants. Mais par là même, les grands personnages historiques ne jouent plus qu'un rôle très effacé; de protagonistes qu'ils étaient, ils se résignent à devenir comparses; ou bien, s'ils paraissent au premier plan, ils consentent à être, d'un côté, des hommes comme les autres, et d'un autre côté, les personnages véritables qu'ils ont été. Voyons-nous Louis XI engagé dans sa lutte avec le duc de Bourgogne, Marie Stuart aux prises avec Elisabeth? ils agissent comme agissaient le roi de France et la reine d'Écosse, et se souviennent du temps où ils ont vécu. Ils respectent la couleur locale; et la couleur locale, prodiguée dans les propos des personnages, dans la description de leurs costumes, dans la représentation des scènes de la vie ou des objets inanimés, ne fut pas, au moment de son apparition, un des moindres charmes du roman historique ainsi conçu.

C'est en 1816 que la critique française s'occupa d'abord des premiers romans de Walter Scott, publiés en Angleterre dès 1814. Le succès, en France, se dessina lentement, puis s'affirma de 1816 à 1819; en 1820, l'admiration de la presse et du public est à peu près sans réserves. Parmi les critiques d'alors, le jeune Victor Hugo, qui rédige *le Conservateur littéraire*, manque de mots pour dire son enthousiasme; un article de décembre 1819[1] consacre Walter Scott « homme de génie ». Il y revient en septembre 1820[2] pour donner à Scott la préférence sur Lesage; il salue à son apparition *Ivanhoe*[3]. Dans une longue étude, publiée par la *Muse française* en 1823, et reproduite par l'auteur dans *Littérature et philosophie mêlées*, le jeune poète admire « ce qu'il y a de merveilleux dans le talent de cet homme ». Il motive longuement son admiration, et, après avoir relevé quelques insignifiantes erreurs de détail, il termine sur ce mot : « Nous serions tenté de lui demander pardon de notre victoire, comme Charles-Quint au pape : *Sanctissime pater, indulge victori.* » Cet enthousiasme, que tous les contemporains de Hugo partageaient universellement, dura jusqu'à la mort du romancier, qui survint en 1832.

On peut juger par là de l'influence que Walter Scott exerça dans la littérature française, sur tous les genres qui pouvaient tirer parti des acquisitions nouvelles du roman historique. L'histoire surtout en profita; et si nous insistons sur ce point, c'est que Walter Scott, par l'histoire, agira encore indirectement sur nos écrivains de la génération romantique. Tandis que les érudits, les Petit et les Monmerqué, les Guizot, publiaient la

1. T. I, 2e livraison. *Littér. et phil. mêlées*, p. 149.
2. III, 21e livraison.
3. Mai 1820, II, 12e livraison.

Collection des Mémoires relatifs à l'histoire de France... de 1819 à 1829 et de 1823 à 1827, recueils de textes que plusieurs autres suivirent, de Barante faisait paraître, de 1821 à 1824, son *Histoire des ducs de Bourgogne*; Augustin Thierry donnait au *Courrier français*, dès 1820, ses *Lettres sur l'Histoire de France*; et, de ses *Dix ans d'Études historiques* presque tout a paru, depuis 1817 jusqu'à 1827, dans le *Censeur Européen*, le *Courrier français*, et ailleurs; enfin, Thierry publiait, en 1825, l'*Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands*. Or, de Barante ne fait pas difficulté d'avouer quel est son modèle : « Charmé des récits contemporains, j'ai cru qu'il n'était pas impossible de reproduire les impressions que j'en avais reçues.... J'ai tenté de restituer, à l'histoire elle-même, l'attrait que le roman historique lui a emprunté. Elle doit être avant tout exacte et sérieuse, mais il m'a semblé qu'elle pouvait être, en même temps, vraie et vivante[1].... » L'influence de Walter Scott sur Augustin Thierry n'est pas moins indiscutable : « Mon admiration pour ce grand écrivain, dit-il en 1834, était profonde.... Ce fut avec un transport d'enthousiasme que je saluai l'apparition du chef-d'œuvre d'*Ivanhoe*. Walter Scott venait de jeter un de ses regards d'aigle sur la période historique vers laquelle, depuis trois ans, se dirigeaient tous les efforts de ma pensée... »; et il le proclame « le plus grand maître qu'il y ait jamais eu en fait de divination historique[2] ». Ainsi, Augustin Thierry, et plus encore que lui, de Barante, ont trouvé en Walter Scott leur guide et leur maître. De Barante a fait de son histoire une narration perpétuelle; il a conté sans fatigue et sans scrupules,

1. Préf. de l'éd. de 1824, XL.
2. *Dix ans d'études historiques*, Préface.

parce que le récit était le procédé nécessaire de Walter Scott. Il a voulu donner de l'intérêt à ses descriptions par la précision archéologique et le souci de la couleur locale; il a voulu donner vie et mouvement à ses personnages; il a fait, selon le mot de Balzac, de l'histoire « Walter-Scottée ». Thierry, de son côté, a mis dans l'histoire quelque chose de plus important et de plus précieux : il l'a rendue dramatique et vivante, il a su, par des détails expressifs, ressusciter une race, avec ses façons de penser et ses passions particulières; il a fait entrer dans son œuvre la foule anonyme des humbles. Les livres d'Augustin Thierry, les romans de Walter Scott agissant directement sur les écrivains et sur le public, enfin, l'influence lointaine de Chateaubriand, tels sont, pour nous résumer, les faits qui préparent et expliquent l'épanouissement du genre que nous devons maintenant étudier en lui-même, avant le *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny, dans cette œuvre, et dans la *Chronique de Charles IX*.

III

Les romans de Walter Scott répondaient si bien aux aspirations et aux besoins conscients ou non des hommes de 1820, que ceux-là même qui devaient s'opposer avec le plus d'acharnement aux tentatives romantiques, s'engouèrent comme les autres de cet écrivain en qui le romantisme devait trouver un si puissant auxiliaire. La conséquence immédiate de ce succès du « barde écossais » fut l'apparition d'une incroyable multitude de romans « à la Walter Scott », un si effroyable déluge qu'au bout de quelques années, certains, dans le public, commencèrent à se dégoûter des *Dunois*, des

Camisard, des *Ligueur*, des *Duc de Christian*, et des quatre ou cinq romans, comme dit le *Globe*[1], dont on les inondait chaque jour.

Han d'Islande, que Victor Hugo écrivit en 1821 et dans les derniers mois de 1822, est l'une de ces innombrables productions. Que l'ouvrage ne soit en aucune façon un roman historique, c'est ce qu'il est à peu près superflu de démontrer. « Il n'y a dans *Han d'Islande*, disait plus tard[2] Victor Hugo, qu'une chose sentie, l'amour du jeune homme; qu'une chose observée, l'amour de la jeune fille. Tout le reste a été deviné, c'est-à-dire inventé. » A dire le vrai, *Han d'Islande* mérite bien les critiques qui l'accueillirent; et si le libraire Pigoreau loue « dans l'auteur une grande connaissance des mœurs et des traditions norvégiennes[3] », c'est apparemment par excès de conscience professionnelle; car la documentation de *Han d'Islande* n'a pas dû demander à Hugo de bien longues recherches. Il ne semble pas d'ailleurs que, même en 1823, l'auteur se soit fait illusion sur « toute l'insignifiance et toute la frivolité du genre à propos duquel il avait si gravement noirci tant de papier ». Phrase d'une modestie ironique, sans doute, mais qui ne s'expliquerait pas si Hugo s'était donné pour un disciple de Walter Scott. Il l'était pourtant, et lui-même le reconnut plus tard[4]; les contemporains ne s'y trompèrent pas, et l'admiratif Pigoreau chanta « cette composition digne du barde écossais ». De fait, *Han d'Islande* reproduisait, tant bien que mal, les procédés du roman historique; et sans insister sur

1. 26 décembre 1826.
2. Dans l'avertissement de 1833.
3. Dans le 5e *Supplément*, de février 1823, à son *Dictionnaire des romans anciens et modernes*. Cité par Maigron, p. 143, n. 1.
4. *Témoin*, II, 41.

le lieutenant d'Ahlefeld, sur le vieux Schuhmacker ou sur Han d'Islande lui-même qui rappelleraient, d'après M. Maigron[1], tels personnages des *Puritains d'Écosse*, de la *Légende de Montrose* ou de *Guy Mannering*, nous pouvons relever la ressemblance de certains caractères tout extérieurs, comme la manie des épigraphes; d'autres traits plus importants aussi : par exemple, la recherche du pittoresque se traduit chez Hugo par l'emploi de mots hérissés de consonnes, aux désinences étranges et bien norvégiennes, et dont plusieurs passages des deux premières préfaces signalent avec impertinence la dureté aux gosiers et aux oreilles françaises. Les dialogues populaires sont assez rares, mais caractéristiques, malgré ce qu'ils ont de gauche et de conventionnel, et bien qu'on y sente l'effort et l'imitation. Et c'est avec une conviction admirable et bien amusante que les arquebusiers de Munckholm, qui jurent « par les mérites de saint Belzébuth », traitent les femmes de « vieilles sorcières de la grotte de Quiragoth ».

Nous retrouvons un autre disciple avoué de Walter Scott dans Sismonde de Sismondi, l'auteur de *Julia Severa ou l'an 492*. L'œuvre est remarquable en ce sens qu'elle a été préparée par des études historiques extrêmement consciencieuses et extrêmement solides; tel chapitre, d'après M. Maigron, vaut une monographie; mais aussi, n'est que cela. Le tout est mortellement ennuyeux. Nous ne nous attarderons pas plus longuement aux premiers romans de Balzac : *l'Héritière de Birague*, *Clotilde de Lusignan*. L'histoire n'y tient qu'une place insignifiante, mais Balzac met dans le dialogue du mouvement, de la verve, des saillies qui l'assouplissent et qui le font vivre. De plus, il sent bien que le

1. P. 143, n. 1.

véritable roman historique, à la Walter Scott, — l'on peut se demander d'ailleurs si pour lui *Clotilde* et *l'Héritière* sont bien véritablement cela, — doit s'appuyer sur une connaissance exacte de l'histoire, surtout de l'histoire anecdotique et privée; qu'il faut se faire une idée d'une époque bien moins d'après les documents officiels que d'après les correspondances et les mémoires. Et voilà qu'avec Sismondi et Balzac, le genre du roman historique a trouvé deux principes d'une importance singulière, et que deux écrivains français ont nettement dégagé deux des causes de la supériorité de Walter Scott. Après eux, ni Vigny, ni Mérimée, dont il nous reste à parler, ne méconnaîtront et la nécessité d'une sérieuse documentation historique, et la prépondérance qu'il faut accorder à l'histoire vue et racontée par les contemporains.

IV

Le *Globe* publiait, le 28 octobre 1826[1], une *Lettre sur l'Histoire* qui malmenait fort les auteurs de romans historiques : « Les vieux faiseurs de romans... ne vont guère demander à l'histoire que des noms...; ils s'imaginent que tout devient historique par la vertu du titre.... Les jeunes étudient mieux les faits, ils les savent même quelquefois, et pourraient au besoin en faire un assez bon récit. Mais ils croient être bien meilleurs historiens en s'éloignant des formes de l'histoire, bien mieux instruire en amusant, et c'est pourquoi ils nous ennuient sans nous rien apprendre. Qu'on me dise, par exemple, ce qu'a gagné M. Alfred de Vigny à mettre en roman la conjuration de Cinq-Mars.

1. T. IV, n° 33, p. 173.

Le plaisir d'étaler en de pompeuses descriptions le luxe barbare de son style, celui peut-être de faire à Messieurs ses amis la politesse de citer quelques-uns de leurs vers : mais tout cela n'est pas d'un profit merveilleux pour l'histoire, et c'est une façon assez singulière de relever la vérité de trois ou quatre belles scènes que de leur donner le romanesque et le faux pour entourage. Très certainement, une simple narration des événements, tels que nous les ont transmis les contemporains, aurait cent fois plus de prix. Aurait-elle autant de succès? »

Le succès fut en effet considérable; le livre eut, en deux ans, quatre éditions réelles[1]; peut-être l'enthousiasme de ses admirateurs provoqua-t-il cette curieuse palinodie que nous trouvons aux annonces du *Globe* du 25 avril 1829[2] et qui peut-être était destinée à racheter les duretés de l'article de Sainte-Beuve du 8 juillet 1826[3] et de celui que nous avons cité plus haut. Mais le succès ne prouve rien; quelle est la valeur du roman historique d'Alfred de Vigny?

La valeur d'un roman historique dépend de la quantité d'histoire, si je puis dire, et surtout, de la qualité de l'histoire dont il est en partie constitué. Elle dépend, en conséquence, du rôle que l'écrivain attribue à l'histoire dans le roman, de la connaissance qu'il a de l'histoire et du parti qu'il a su tirer de cette connaissance. Or, Vigny, tout d'abord, a conçu la possibilité d'un

1. D'après Asselineau, *Bibliographie romantique*, 3e éd., p. 281, cité par Maigron, p. 253, n. 5. — Mais le *Globe* ne signale une 4e édition que le 18 mars 1829 (VII, n° 23, p. 176); et faut-il croire ce chiffre exact, quand le même journal semble ne connaître qu'une 3e édition le 25 avril, et encore le 9 mai 1829 (VII, n° 33, p. 264, et VII, n° 37, p. 294)?

2. VII, 33, 264.

3. III, 85, 452.

roman qui présenterait simplement le développement d'une action historique, où l'histoire ne serait plus seulement un accessoire ou un cadre, ou même un fond sur lequel viendrait se dessiner une intrigue plus ou moins compliquée, mais où elle fournirait et le fond et l'intrigue; et ainsi, pour transposer une formule chère à l'école naturaliste, le roman historique serait (mais d'un certain point de vue seulement, comme nous le dirons plus loin) « une tranche d'histoire ». Mais, dans cette conception, si le romancier est à chaque pas, pour ainsi dire, soutenu par la vérité historique, il est nécessaire qu'elle le guide sévèrement, qu'à l'occasion même elle entrave sa liberté, et le tienne impitoyablement en lisières? Vigny, semble-t-il, n'a pas vu, ou n'a pas admis cette nécessité; du moins s'est-il bien rendu compte qu'ainsi compris, le roman ne pourrait être qu'une narration historique. Et voici comment le roman se distinguera de l'histoire : d'après ce que nous avons vu plus haut, rien n'empêche que les premiers rôles soient tenus dans l'œuvre par ceux-là mêmes qui les tinrent dans la réalité. Ces hommes, nous les connaissons mal par l'histoire; nous les voyons agir, nous ne les voyons pas penser et sentir comme les autres hommes. Le romancier nous débrouillera leur psychologie; il nous les fera connaître, pour ainsi dire, de l'intérieur; ils auront les mêmes passions que le reste de l'humanité, ils aimeront et ils haïront, ils seront heureux et ils souffriront comme nous; et c'est par leurs amours et leurs haines, c'est par leurs joies et leurs souffrances que s'expliqueront pour nous les événements, souvent obscurs dans leurs causes, de l'histoire officielle.

Une semblable restitution de la psychologie intime des grands personnages exigeait, outre un don de

divination et de résurrection peu ordinaire, une très forte documentation historique. Le sujet même du *Cinq-Mars*, comme le remarque Sainte-Beuve[1], était tout donné : le roman était fait d'avance dans les Mémoires du temps : il ne s'agissait que de l'en extraire. Vigny se prépara à ce travail par de sérieuses et consciencieuses recherches, dont on pourrait signaler les résultats en maints passages du roman; puis, par une méditation prolongée. « Il n'y a pas de livre, nous apprend-il dans le *Journal d'un poète* (p. 238), que j'aie plus longtemps et plus sérieusement médité. » Pour comprendre toute la portée de cette note, il faut se rappeler cet autre renseignement du même journal : « Je ne fais pas un livre, il se fait. Il mûrit et croît dans ma tête comme un fruit[2] »; — et que *Cinq-Mars*, dont les premiers chapitres furent écrits à Pau vers la fin de 1823[3], ne fut publié qu'en 1826[4].

Étant donnés ces idées de Vigny, et les moyens dont il disposait, qu'a-t-il mis dans son roman de proprement historique? rien, à vrai dire, ou presque rien. Les Mémoires lui fournissaient une intrigue merveilleusement simple et dramatique, à ce point que ce qu'il en a gardé entraîne encore le lecteur, malgré l'ennui qu'il ne peut s'empêcher d'éprouver, tout le long du *Cinq-Mars*. Cette intrigue, il l'a surchargée et compliquée comme à plaisir. Sans doute, il a eu la sagesse de réduire la place occupée par les amours de Cinq-Mars et de Marie de Mantoue; mais il leur a laissé une importance vraiment exagérée, en faisant de la passion de

1. *Globe*, III, n° 85, 8 j.
2. P. 109.
3. Biré, p. 320 et n. 1.
4. La publication se place vraisemblablement vers le 10 mai. Cf. le *Globe* du 13. T. III, n° 61, p. 328.

son héros le principe de toute sa conduite politique, et le ressort intime, et d'ailleurs constamment oublié, du roman tout entier. Le drame ne devrait-il pas se jouer entre Louis XIII, Richelieu et Cinq-Mars? l'action n'en devrait-elle pas être ainsi allégée? et voici, au contraire, que des imbroglios mélodramatiques viennent enguirlander l'intrigue principale; telles, les invraisemblables histoires de Jeanne de Belfield et de Jacques de Laubardemont; voici que surgissent des comparses qui tiendront les rôles moins importants : Urbain Grandier, brûlé depuis un nombre respectable d'années; le P. Joseph, mort en 1637; et c'est en 1639 que commence l'action. Dans une œuvre où les personnages principaux sont des personnages historiques connus, et d'une telle importance, comment ne pas reprocher à l'auteur des invraisemblances et des inexactitudes aussi choquantes?

Et des protagonistes eux-mêmes, nous ne saurions nous déclarer plus satisfaits. Nous avons vu comment Vigny voulait mettre à nu devant nous l'âme d'un Louis XIII, d'un Richelieu ou d'un Cinq-Mars, et combien délicate était l'entreprise. Mais il avait de plus une autre ambition, qu'il nous déclare dans la préface du roman. Il veut faire de la donnée historique une œuvre d'art, tout en restant fidèle à l'exacte vérité : et pour cela, il « rêvera » des hommes plus grands ou plus forts, des bons plus résolus, des méchants plus décidés que ceux que nous rencontrons tous les jours. Il faut exprimer la vérité d'un homme et d'un temps, « mais tous deux élevés à une puissance supérieure et idéale qui en concentre toutes les forces », il faut « ne demander à la Muse que sa vérité, plus belle que le vrai ». Le résultat de cette théorie spécieuse fut qu'à force de condenser et d'idéaliser l'histoire, Vigny la faussa complètement. Et nous sommes d'autant plus

déçus que l'auteur semblait s'engager plus étroitement à suivre l'histoire, et qu'il a cru peut-être plus sincèrement l'avoir suivie. Faux, ce Cinq-Mars, ambitieux par amour, favori désireux du bien public, profond politique, conspirateur vertueux, héroïque et désintéressé; faux, ce Louis XIII, victime résignée sous la main de fer de son ministre, qui le ressaisit plus étroitement après chaque velléité d'indépendance; faux, ce Richelieu, perdu de vices et de crimes, cruel, hypocrite, maître du roi qu'il avilit, tyran de la noblesse qu'il dompte par la prison et par l'échafaud; faux encore, ce P. Joseph, ressuscité pour la circonstance, capucin ignoble et méprisé, valet à tout faire du cardinal, repoussante caricature plutôt que portrait historique. On peut passer à Vigny l'erreur qu'il a commise à propos de De Thou; mais s'il s'est trompé si lourdement sur les autres personnages, c'est qu'il a visé à une vérité plus vraie que le vrai, à une histoire plus historique que l'histoire. Il est arrivé, dès lors, qu'il a refait pour ainsi dire ses personnages d'après ses partis pris et ses préjugés; et que ce roman, qui semblait, aux apparences, n'être que de l'histoire toute pure, est sur bien des points aussi romanesque qu'il est possible de l'imaginer.

Vigny a mieux réussi dans la représentation des personnages tout à fait secondaires, de ceux qui ne prennent aucune part à l'action principale, et qui interviennent seulement pour mettre dans le livre l'insouciante frivolité d'un d'Entraigues, ou l'ecclésiastique débraillé d'un Gondi. L'auteur les saisit assez heureusement, quand il suffit, pour les camper sous les yeux du lecteur, d'une description pittoresque et d'un bout de dialogue à la cavalière. La description est toujours minutieuse et précise; Vigny choisit dans la physionomie et dans le costume de ses héros les traits les plus carac-

téristiques, et les exprime sans prolixité, dans une langue sobre que viennent relever des images frappantes. Ce sont même ces descriptions qui sont peut-être ce que nous trouvons de plus exact dans la peinture de ses protagonistes. Il faut citer les portraits en pied de Cinq-Mars (ch. I), de Richelieu (ch. VII); et celui du roi Louis XIII (ch. VIII) a vraiment inspiré à Vigny une page de grande allure. On conçoit maintenant que pour des personnages moins connus, ou dont il a moins cherché à nous faire pénétrer la psychologie, une peinture de ce genre constitue une restitution bien suffisante; et que, si elle n'est pas absolument conforme à l'histoire, il pourra sembler qu'elle le soit. Quant à la langue que Vigny prête à ces hommes du XVIIe siècle, elle est extrêmement travaillée, et l'on s'aperçoit bien vite que l'auteur a préparé son dialogue avec cette conscience dont déjà nous avons eu l'occasion de dire quelques mots. Je ne sais quel critique d'alors avançait que si, dans quelques siècles, on retrouvait *Cinq-Mars*, sans avoir aucun renseignement sur son auteur et sur la date de sa composition, on pourrait, d'après l'allure du dialogue, le faire remonter aux environs de 1640, et croire le livre à peu près contemporain des événements qu'il raconte. On comprend cet éloge, bien qu'à vrai dire on le trouve un peu exagéré : le dialogue des personnages de Vigny contient trop d'allusions à des anecdotes qui traînent partout, il fourmille de trop de mots historiques ou prétendus tels; et après avoir passé quelques instants — pour prendre un exemple — dans les salons de la courtisane à la mode, nous nous fatiguons vite de ce procédé de marqueterie que Sainte-Beuve[1] reprochait à l'auteur de *Cinq-Mars*. Au reste,

1. *Globe*, III, n° 85, 8 juillet 1826, p. 452-453.

cette marqueterie même n'est pas toujours si apparente ; assez souvent, grâce à elle, Vigny a réussi à dépayser le lecteur, et à le transporter au milieu des contemporains de Richelieu. Ajoutez à cela que tous ou presque tous les feutres sont noirs; que toujours ils sont ornés de plumes magnifiques qui, quand les cavaliers se saluent, balaient la terre; qu'un gentilhomme ne sort jamais la nuit sans être recouvert d'un long manteau noir à l'espagnole, et que tout naturellement, avec une constance admirable, son épée, par derrière, en soulève le bord. Ajoutez bon nombre d'autres détails très authentiques, et vous aurez un roman où ne manquera pas la couleur locale. Il faut songer qu'à cette date le romantisme n'en avait pas encore usé et abusé, et l'on comprendra que cette couleur locale ait pu être pour beaucoup dans le succès du livre.

Pour nous résumer, Vigny a fait agir, dans un milieu reconstitué avec une suffisante exactitude, des personnages historiques, historiquement faux. Et cela est d'autant plus grave que Vigny peint les individus, non les foules; il ne sait pas nous montrer les cinq cents seigneurs qui suivent Richelieu lorsqu'il s'avance vers la tente royale (ch. VIII), il se contente de nous les annoncer; la foule, chez lui, le peuple n'existent pas ou n'existent guère. Cela sans doute tenait à la conception même que Vigny s'était faite du roman historique; mais son échec même — car, en définitive, *Cinq-Mars* est une œuvre manquée — nous montre que la conception était mauvaise. Malgré les apparences, il est peut-être plus facile de faire la psychologie d'un peuple, et dans ce peuple, des différentes fractions qui le composent, que de faire celle d'un roi, de son ministre ou de son favori.

V

La conception d'après laquelle un roman historique doit représenter non des individus, mais des groupes d'individus; non les rois et les grands personnages officiels et, pour ainsi dire, catalogués par l'histoire, mais les foules anonymes et les personnages imaginaires qui en deviennent, pour le romancier, les substituts, cette conception fut celle de Vitet, qui de 1826 à 1829 publia ses *Scènes historiques* : *les Barricades*, *les États de Blois*, *la Mort de Henri III*. Ces œuvres, qui sont en quelque façon des dialogues dramatiques, sont exclues nécessairement de cette étude, par leur forme même. Elles eurent un succès considérable et mérité; car Vitet y réalisa heureusement les intentions qu'il exposait au lecteur dans les préface des *Barricades*[1] : « Je me suis imaginé que je me promenais dans Paris au mois de mai 1588, pendant l'orageuse journée des Barricades et pendant les jours qui la précédèrent; que j'entrais tour à tour dans les salons du Louvre, dans ceux de l'hôtel de Guise, dans les églises, dans les logis des bourgeois ligueurs, politiques ou huguenots, et chaque fois qu'une scène pittoresque, un tableau de mœurs, un trait de caractère sont venus s'offrir à mes yeux, j'ai essayé d'en reproduire l'image en esquissant une scène. On sent qu'il n'a pu résulter de là qu'une suite de portraits, ou, pour parler comme les peintres, d'études, de croquis, qui n'ont pas le droit d'aspirer à un autre mérite que celui de la ressemblance. » On voit aussitôt les résultats qu'une pareille théorie, habilement appliquée, pouvait obtenir; et l'application, nous la trouverons dans la

1. Nous verrons tout à l'heure Mérimée préconiser une méthode tout à fait analogue.

Chronique de Charles IX. Avant d'arriver à cette œuvre d'importance capitale, nous signalerons *les Chouans*, de Balzac, où, pour notre part, nous nous refusons à reconnaître un roman historique. Sans doute, Balzac a suivi les procédés de Walter Scott; mais il faut songer que *les Chouans* ne nous reportent pas à plus de trente ans en arrière; et que, si *les Chouans* sont vraiment un roman historique, parmi ces œuvres qui remontent de plus en plus haut dans le passé, ils se trouvent assez étrangement encadrés entre le *Cinq-Mars* d'un côté, et la *Chronique* de l'autre.

VI

La *Chronique du règne de Charles IX*, publiée en 1829, est le dernier ouvrage dont nous ayons à nous occuper. Elle marquerait, d'après M. Maigron, l'apogée du roman historique en France, tandis que *Notre-Dame de Paris* ne serait que la première étape, glorieuse encore, de la décadence. Sans accepter dans toutes ses parties le jugement de M. Maigron, sur lequel nous reviendrons dans notre conclusion, nous serons dès l'abord avec lui contre ceux qui veulent voir dans la *Chronique* une œuvre manquée, que son auteur lui-même aurait considérée comme ennuyeuse et médiocre. Mais nous n'avons pas à juger ici la *Chronique* en elle-même; quelle est sa valeur et quel est son intérêt, en tant qu'elle constitue un roman historique?

On sait, tout d'abord, qu'on peut se fier à la fidélité historique de l'auteur. Pour le lecteur informé, cette fidélité se trouve garantie par l'étendue et la solidité des connaissances de Mérimée. Il n'a pas seulement pour lui la curiosité intelligente d'un esprit ouvert et

amoureux des choses du passé; son érudition lui permettra plus tard la publication d'importantes études. De plus, son impartialité doit nous rassurer encore. Il faut songer que si Vigny n'avait pas détesté Richelieu, s'il avait pu, avant de nous le présenter, se débarrasser de ses préjugés et de ses partis pris de gentilhomme et d'homme d'épée, il aurait peut-être conçu autrement son *Cinq-Mars*. Qu'on s'imagine ce que pourrait devenir la *Chronique de Charles IX*, avec cette date en exergue : 1572, si elle était écrite par un catholique ou par un protestant convaincu. Le roman historique serait alors un roman à thèse, non plus une simple exposition, et, selon le parti et le tempérament de l'auteur hypothétique que nous imaginons, une justification ou un réquisitoire. Mérimée se désintéresse également des papistes et des parpaillots, pour rester libre de se moquer des uns comme des autres. Le seul personnage raisonnable, l'on dirait presque « le raisonneur » du livre, le capitaine George, fait de même; et sur ce caractère quasi voltairien, il est clair que l'auteur est revenu avec complaisance. La chose est si visible qu'elle a fait commettre à certains critiques du temps une erreur assez inattendue : à voir la sympathie marquée de Mérimée pour ce capitaine George, ils ont voulu trouver en lui le principal personnage de l'œuvre et, à proprement parler, le héros du roman.

Ce n'est pas, semble-t-il, le capitaine George, que l'on considère ordinairement comme tel. Mais à dire vrai, il y aurait quelque naïveté à chercher quel est le personnage autour duquel tourne l'intrigue, ou mieux encore, quelle est l'intrigue. Sans doute, et c'est la conclusion à laquelle on s'arrête tout d'abord, on peut penser qu'il s'agit pour Mérimée de nous raconter les amours de Bernard de Mergy avec la comtesse Diane; mais dans

cette hypothèse, que dirons-nous de ce dénouement, où l'auteur laisse son lecteur en suspens, et se moque de lui par surcroît? est-ce mystification? est-ce manque de goût? — Tout s'explique, si l'on admet que Mérimée a réduit tant qu'il a pu la part du roman, et qu'il n'a donné à l'intrigue que l'importance qu'il ne pouvait pas ne pas lui donner. Car enfin, il faut bien qu'il y ait, dans un roman historique, quelqu'un à qui l'on s'intéresse, et dont les aventures soient en quelque façon le fil conducteur qui nous mène d'un bout à l'autre de l'œuvre. Plus les aventures de ce personnage seront variées, plus les milieux par lesquels il passera seront différents les uns des autres, et plus le romancier aura de ressources pour représenter sous ses multiples aspects la société qu'il a entrepris de peindre. C'est pourquoi, de même que Vitet, dans ses *Scènes historiques*, « entrait tour à tour dans les salons du Louvre, dans ceux de l'hôtel de Guise, dans les cabarets, dans les églises », de même, nous voyons successivement Bernard de Mergy dans une auberge de campagne au milieu d'une bande de reîtres, à Paris dans la compagnie de jeunes courtisans catholiques, chez l'amiral de Coligny, au Louvre, etc. Déjà, sans doute, Alfred de Vigny avait usé d'un procédé analogue : mais chez lui, l'intrigue était trop arrêtée pour qu'il pût aisément multiplier de tels tableaux, et visiblement, il se préoccupait trop de rattacher ces tableaux à l'intrigue elle-même. Mérimée, qui pouvait modifier la partie proprement romanesque de son œuvre selon ses besoins et selon ses caprices, le fit avec toute la désinvolture imaginable. Et nous voyons que ce procédé n'est particulier ni à Mérimée ni à Vigny; il est difficile d'attacher beaucoup d'importance à l'intrigue de *Notre-Dame de Paris*, et l'on peut admettre, sans paradoxe, que la plus grande

utilité de cette intrigue est de fournir à Victor Hugo l'occasion de promener son lecteur du Palais de Justice à la Cour des Miracles, et du parvis Notre-Dame à la place de Grève, de même que nous voyons Bernard de Mergy passer du Pré-aux-Clercs à l'église, et du château de Madrid aux tranchées de la Rochelle.

Ainsi, la partie romanesque, réduite par Mérimée à son minimum, ne sert plus guère que de prétexte à la partie proprement historique du roman. Et quelles seront les sources de l'écrivain? à peu près exclusivement les mémoires et les documents de l'époque. Il faut dédaigner l'histoire officielle, laisser tomber les faits historiques, pour ne conserver que l'anecdote savoureuse et significative, comme nous l'expose Mérimée au commencement de sa préface. Ce sont ces détails qui nous font connaître l'esprit, les passions et les mœurs d'une société; et c'est grâce à eux que l'auteur a reconstitué toute une série de personnages imaginaires, auxquels nous nous intéressons parce qu'ils ont la valeur de types: le raffiné Comminges, le superstitieux Béville, et du côté des femmes, la si extraordinaire figure de Diane de Turgis. Et ces personnages typiques revivent dans des milieux faits à leur mesure; qu'on se rappelle la cour royale, et l'autre cour qui entoure l'amiral de Coligny, et les sociétés de jeunes courtisans. Quant aux personnages historiques, ils restent, pour ainsi parler, dans la coulisse; l'auteur, délibérément, se refuse à les faire paraître[1]; ou, s'il les met en scène, il nous les montre à peu près semblables à leurs contemporains; peut-être représentent-ils avec plus d'énergie les caractères de l'époque[2], du moins quand l'auteur ne prend pas à tâche de leur prêter des discours de la der-

1. Ch. VIII.
2. Cf. Charles IX dans le chapitre de l'Audience.

nière insignifiance. Ce ne sont plus, en effet, ces personnages historiques qui intéressent le romancier : c'est l'âme des foules qu'il doit s'efforcer de dégager des documents, et nous venons d'indiquer comment, en créant des figures typiques, destinées à représenter les différentes fractions d'une société, et par la reconstitution des milieux où elles doivent évoluer, Mérimée avait résolu ce problème.

Nous n'insisterons pas sur le reproche adressé, d'ailleurs justement, à Mérimée, d'avoir pris à d'Aubigné, dans ses *Aventures du Baron de Fœneste*, une foule de détails significatifs, qu'il a reportés hardiment à trente ou quarante ans en arrière. Quelle que soit, en elle-même, la gravité de ces inexactitudes historiques, elles sont assez peu apparentes pour que ni la vraisemblance générale, ni la valeur esthétique de l'œuvre aient à en souffrir. Et après tout, y a-t-il tant de difficultés à remplacer ce qu'on appelle la couleur locale de 1572, par ce qu'on appelle la couleur locale de 1610? La part de convention qui se retrouve en ces choses permet sans doute de n'y être pas trop intransigeant. La couleur locale de la chronique nous satisfait, parce qu'on n'y relève pas de disparates qui choquent, et qu'on en garde une certaine impression d'ensemble. Il y aurait à dire, si cela ne concernait plus particulièrement l'art de Mérimée et la valeur intrinsèque de l'œuvre, sur la façon, pour ainsi parler, ironique, dont se dissimulent et s'isolent les traits particuliers dont la réunion produit en définitive la couleur locale; sur la vivacité, le naturel et l'exquise simplicité du dialogue; toutes qualités faites pour dérouter un peu le lecteur habitué aux magnificences et aux superfluités romantiques, et à qui souvent Mérimée ne résiste pas au bonheur d'apprendre qu'il se moque de lui.

Cette œuvre marque-t-elle, comme le veut M. Maigron, l'apogée du roman historique en France? Il est permis d'en douter. Pourquoi oublier le titre significatif que lui a donné son auteur? Tous les autres romans historiques ont un ou deux titres, qui en indiquent plus ou moins nettement l'action. Ici, nous avons une chronique, un fragment, l'histoire de quelques mois. Quel en est le héros? on ne voit pas au juste: où s'en arrête l'action? cela est tout aussi peu clair. Or, quelque secondaire que soit dans un roman historique l'intrigue proprement dite, il reste qu'elle y est absolument nécessaire; nous tenons à savoir quel est le héros du récit, d'où il vient, et surtout ce qu'il devient. Curiosité grossière, dira-t-on; mais curiosité légitime. De même encore, un lecteur de 1830 s'attend à des portraits et à des descriptions; et si ces parties ne sont pas constitutives du roman historique, elles en sont devenues toutefois un ornement tellement habituel qu'il est devenu difficile de les en séparer. Et pour conclure, Mérimée n'était pas plus fait que Vigny pour écrire des romans à la Walter Scott. Seulement Vigny, consciencieux et maladroit, s'est acharné à suivre son modèle; Mérimée en a fait une adaptation ironique qui ressemble parfois à une parodie. Hugo modifiera encore à sa manière le roman historique; mais, bien que *Notre-Dame de Paris* ne rappelle que de loin la méthode et les procédés du romancier écossais, tout compte fait, il semble qu'elle les rappelle plus encore que ne fait la *Chronique du règne de Charles IX*.

CHAPITRE IX

NOTRE DAME DE PARIS

En écrivant son roman de *Cinq-Mars*, Vigny s'était proposé beaucoup moins de faire revivre sous nos yeux l'époque de Louis XIII dans ce qu'elle avait eu de plus caractéristique, que de nous faire mieux connaître quelques-uns des personnages qui avaient joué un rôle dans l'histoire de ce temps. Bien plus, chez ces personnages eux-mêmes, tout ne l'avait pas intéressé au même degré : on a pu voir qu'il avait en général négligé ce qu'il y avait en eux de proprement représentatif pour s'attacher à ce qu'on pourrait appeler leur psychologie commune; dans un Richelieu, dans un Louis XIII, il n'avait pas tant considéré le ministre ou le roi que l'homme; il avait mis en lumière dans leur caractère le côté que l'histoire laissait dans l'ombre et complété ainsi le portrait qu'elle nous traçait d'eux. Au contraire, Mérimée, dans sa *Chronique de Charles IX*, s'était plu à réduire au strict minimum l'intervention des personnages historiques. Il lui avait paru que la partie essentielle dans un roman de ce genre, ce devait être la peinture fidèle de la société du temps, et l'on sait combien il y avait apporté d'art et de minutie.

Cette œuvre marque-t-elle, comme le veut M. Maigron, l'apogée du roman historique en France? Il est permis d'en douter. Pourquoi oublier le titre significatif que lui a donné son auteur? Tous les autres romans historiques ont un ou deux titres, qui en indiquent plus ou moins nettement l'action. Ici, nous avons une chronique, un fragment, l'histoire de quelques mois. Quel en est le héros? on ne voit pas au juste; où s'en arrête l'action? cela est tout aussi peu clair. Or, quelque secondaire que soit dans un roman historique l'intrigue proprement dite, il reste qu'elle y est absolument nécessaire; nous tenons à savoir quel est le héros du récit, d'où il vient, et surtout ce qu'il devient. Curiosité grossière, dira-t-on; mais curiosité légitime. De même encore, un lecteur de 1830 s'attend à des portraits et à des descriptions; et si ces parties ne sont pas constitutives du roman historique, elles en sont devenues toutefois un ornement tellement habituel qu'il est devenu difficile de les en séparer. Et pour conclure, Mérimée n'était pas plus fait que Vigny pour écrire des romans à la Walter Scott. Seulement Vigny, consciencieux et maladroit, s'est acharné à suivre son modèle; Mérimée en a fait une adaptation ironique qui ressemble parfois à une parodie. Hugo modifiera encore à sa manière le roman historique; mais, bien que *Notre-Dame de Paris* ne rappelle que de loin la méthode et les procédés du romancier écossais, tout compte fait, il semble qu'elle les rappelle plus encore que ne fait la *Chronique du règne de Charles IX*.

CHAPITRE IX

NOTRE DAME DE PARIS

En écrivant son roman de *Cinq-Mars*, Vigny s'était proposé beaucoup moins de faire revivre sous nos yeux l'époque de Louis XIII dans ce qu'elle avait eu de plus caractéristique, que de nous faire mieux connaître quelques-uns des personnages qui avaient joué un rôle dans l'histoire de ce temps. Bien plus, chez ces personnages eux-mêmes, tout ne l'avait pas intéressé au même degré : on a pu voir qu'il avait en général négligé ce qu'il y avait en eux de proprement représentatif pour s'attacher à ce qu'on pourrait appeler leur psychologie commune; dans un Richelieu, dans un Louis XIII, il n'avait pas tant considéré le ministre ou le roi que l'homme; il avait mis en lumière dans leur caractère le côté que l'histoire laissait dans l'ombre et complété ainsi le portrait qu'elle nous traçait d'eux. Au contraire, Mérimée, dans sa *Chronique de Charles IX*, s'était plu à réduire au strict minimum l'intervention des personnages historiques. Il lui avait paru que la partie essentielle dans un roman de ce genre, ce devait être la peinture fidèle de la société du temps, et l'on sait combien il y avait apporté d'art et de minutie.

Hugo, au moment où il forma le dessein d'écrire *Notre-Dame de Paris*, semble avoir eu du roman historique une conception très voisine de celle de Mérimée. Lorsque le libraire Gosselin lui demanda quelques renseignements sur l'ouvrage, afin de pouvoir le faire annoncer, il répondit par cette déclaration significative : « C'est une peinture de Paris au xve siècle et du xve siècle à propos de Paris.... Le livre n'a aucune prétention historique, si ce n'est de peindre peut-être avec quelque science et quelque conscience, mais uniquement par aperçus et échappées, l'état des mœurs, des croyances, des lois, des arts, de la civilisation enfin au xve siècle[1]. »

Ainsi, restaurer dans ses détails et dans son ensemble le Paris de Louis XI, d'une manière aussi exacte que possible; placer dans ce décor historique, des personnages qui fussent en harmonie avec lui et dont les actions, comme le langage, reflétassent les idées de l'époque; saisir enfin, à travers l'art de ce temps, tel que nous le révèlent les monuments et les textes, la mentalité des siècles qui avaient contribué à le former, et, qui sait? peut-être même dégager de cette étude, des lois et tout un système, voilà quel était le but d'Hugo en composant *Notre-Dame de Paris*. Le programme était ambitieux et digne de son génie : voyons dans quelle mesure il l'a réalisé.

I

La reconstitution du décor dans lequel Hugo allait faire évoluer ses personnages, offrait d'abord de sérieuses difficultés. Walter Scott et, après lui, Mérimée avaient, il est vrai, réussi dans des entreprises analogues : mais,

1. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, II, 348.

à le bien considérer, leur exemple pouvait donner à réfléchir. Il suffisait de parcourir leurs livres pour se rendre compte du long et patient travail de recherches que chacun d'eux avait nécessité. Or Walter Scott et Mérimée étaient tous deux préparés par leurs études antérieures à une œuvre de ce genre; Hugo l'était beaucoup moins. Il n'avait ni l'expérience d'antiquaire du premier, ni les connaissances techniques du second. Serait-il assez consciencieux pour aller chercher dans les livres la science archéologique qui lui manquait, ou plutôt n'était-il pas à craindre que, faute de courage ou de patience, il se contentât de créer de toutes pièces son décor et de donner du Paris du xve siècle des descriptions purement imaginaires?

Il aurait été d'autant plus excusable d'agir ainsi que les circonstances dans lesquelles fut composée *Notre-Dame de Paris* semblèrent l'y encourager. Hugo dut en effet écrire son roman beaucoup plus vite qu'il ne l'eût voulu. Ce n'est pas qu'il n'en eût conçu l'idée de bonne heure; il avait même conclu avec Gosselin un traité par lequel il s'engageait à livrer l'ouvrage en avril 1829. Mais d'autres travaux l'empêchèrent longtemps de songer à sa promesse. L'échéance passa sans que ni l'éditeur ni l'auteur parussent s'en souvenir et ce fut seulement à la suite d'une brouille, que Gosselin, qui cherchait alors à être désagréable à Hugo, s'avisa de réclamer brusquement l'exécution du traité. Il fallut se mettre à l'œuvre. Hugo, fort embarrassé, implora d'abord des délais qu'il n'obtint qu'avec peine et finit par écrire son livre en quatre mois et demi [1]. C'étaient là des conditions peu favorables à une préparation sérieuse.

1. On trouvera tout au long le récit de cette histoire dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, t. II, p. 334-349.

Nous n'aurions par conséquent pas lieu d'être étonnés si, pour composer les descriptions de *Notre-Dame de Paris*, Hugo, pressé par le temps, s'était contenté des seules ressources que son imagination lui fournissait. Pourtant il ne le fit pas : c'est que, quelque confiance qu'il eût en sa prodigieuse virtuosité, il sentait que, dans une œuvre de la nature de celle qu'il entreprenait, elle ne pouvait suffire et qu'il lui fallait ici l'appui d'une solide érudition. Il consulta donc des sources, et lui-même nous en a fait l'aveu. Dans une lettre écrite à Gosselin en 1830, il se plaignait qu'on lui eût égaré dans un déménagement « un cahier tout entier de notes qui lui avaient coûté plus de deux mois de recherches et qui étaient indispensables à l'achèvement de *Notre-Dame de Paris* [1] ». Dans le *Victor Hugo raconté*, parlant du sac de l'archevêché qui eut lieu le 13 février 1832, il dit qu'il vit ce jour-là « jeter à l'eau les livres de la bibliothèque, un entre autres qui lui avait servi pour son roman : ce livre qu'on appelait le livre noir, et qui était un exemplaire unique, contenait la charte du cloître Notre-Dame » [2]. Ces déclarations ne constitueraient pas sans doute des preuves décisives. Mais nous avons aujourd'hui d'autres preuves qui sont convaincantes, et une récente étude nous permet de vérifier par nous-mêmes combien a été consciencieuse la documentation d'Hugo [3]. Non pas sans doute qu'il ait lu un très grand

1. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, II, p. 344.
2. *Ibid.*, II, p. 349.
3. Nous voulons parler des articles de M. Huguet (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1901), dont le premier seul a paru à l'heure où nous écrivons ces lignes. Qu'il nous soit permis de noter en passant que nous avions eu occasion, lorsque nous préparions ce chapitre, de constater nous-même une partie des emprunts que M. Huguet devait quelques mois plus tard signaler dans son étude.

nombre d'ouvrages : on n'en a jusqu'à présent signalé que six : les compilations de Du Breul et de Sauval, les chroniques de Pierre Mathieu, de Jehan de Troyes et de Comynes, et enfin le *Dictionnaire infernal* de Colin de Plancy; et il est douteux qu'on en découvre jamais beaucoup d'autres. Mais ces quelques volumes, Hugo les a dépouillés avec un soin minutieux et n'a pas craint de leur faire des emprunts considérables.

De là l'impression de vérité qui se dégage de tout ce qui dans son livre constitue la couleur locale. Faut-il s'étonner par exemple que les noms des personnages soient évocateurs? rien de moins extraordinaire, puisqu'ils ont été portés par des hommes du temps : il y a eu en effet un Claude Frollo, seigneur du fief de Tirechappe, et un Jehan Frollo et des Châteaupers; il y a eu un Michel Giborne, un Gilles Lecornu, un Andry Musnier, un Robin Poussepain, et même, pour si étranges que ces noms puissent paraître, un Baptiste Croqu'oison et un Pierre l'Assommeur : ainsi des autres. Nous admirons leur langage plein d'archaïsmes et de locutions savoureuses, l'abondance et la bizarrerie de leurs citations latines; nous sommes charmés par le parfum d'ancienneté qui s'exhale des anecdotes qu'ils nous racontent : c'est que des gens du xve siècle ont réellement tenu ces propos ou d'autres analogues, fait ces citations et conté ces anecdotes. Quelquefois même, Hugo s'est borné à transcrire presque textuellement ses notes, et tels chapitres de son livre, comme la description de la grand'salle du Palais ou encore celle de la Cour des Miracles, ne sont qu'un véritable centon de phrases qu'il a recueillies dans Du Breul et dans Sauval.

Mais ce n'était pas assez d'avoir été chercher dans les chroniques et les compilations les éléments d'une restauration exacte du vieux Paris. Il restait à mettre en

œuvre ces matériaux, à choisir dans cet amas de sèches indications les traits caractéristiques, à en composer des tableaux pittoresques et colorés. C'est alors qu'intervint l'imagination du poète; et il faut avoir mesuré toute la distance qui sépare les descriptions de *Notre-Dame de Paris* de celles de Sauval et de Du Breul pour se rendre compte de ce que son rôle a eu de vraiment créateur. Déjà, dans ses premiers recueils lyriques et notamment dans *les Orientales*, Hugo avait laissé deviner de quel don étonnant d'évocation il disposait; il avait montré avec quelle puissance il était capable de se représenter les choses absentes ou disparues, mais jamais encore il n'avait réalisé pareil tour de force.

Il ne s'agit plus cette fois de simples reconstitutions de détail où quelques touches habilement disposées peuvent suffire : en une série de vastes fresques se développe sous nos yeux une cité immense, le Paris de Louis XI tout entier. C'est d'abord une vue d'ensemble [1] : du haut de la cathédrale, nous voyons la ville s'étendre à nos pieds; nous distinguons les trois quartiers qui la composent, l'île de la Cité au centre, et de part et d'autre la Ville et l'Université; nous cherchons à nous reconnaître dans « le tricot inextricable des rues bizarrement embrouillées »; nos regards se perdent dans le labyrinthe « des toits, des cheminées, des rues, des ponts, des places, des flèches, des clochers », dans « cette futaie de girouettes, de spirales, de vis, de lanternes trouées par le jour, qui semblent frappées à l'emporte-pièce, de pavillons, de tourelles en fuseaux, ou, comme on disait alors, de tournelles, toutes diverses de formes, d'attitude et de hauteur ». Mais voici des tableaux plus sim-

1. *Notre-Dame de Paris*, liv. III, ch. II.

ples et qui ne sont pas moins merveilleux. C'est la grand'salle du Palais [1] avec « sa double voûte en ogive, lambrissée de sculptures de bois, peinte d'azur, fleurdelysée d'or », avec « son pavé alternatif de marbre blanc et noir » et ses « rangées de statues royales », avec sa « fameuse table de marbre » et son « estrade de brocart d'or ». Ou bien, c'est la place de Grève [2], « trapèze irrégulier », bordé « par des maisons hautes, étroites et sombres », occupé en son centre par « une lourde et hybride construction formée de trois corps de logis juxtaposés », le tout ayant « un aspect sinistre ». C'est encore la Cour des Miracles [3], « irrégulière et mal pavée », avec « ses feux autour desquels fourmillent des groupes étranges » et son « hideux encadrement de vieilles maisons dont les façades vermoulues, ratatinées, rabougries, percées chacune d'une ou deux lucarnes éclairées, semblent dans l'ombre d'énormes têtes de vieilles femmes, rangées en cercle, monstrueuses, et qui regardent le sabbat en clignant des yeux ». Surtout, c'est la cathédrale elle-même [4], dressant au-dessus de la ville comme pour la protéger et la bénir « ses deux noires et massives tours, superposées en cinq étages gigantesques »; c'est sa façade où se développent « successivement et à la fois les trois portails creusés en ogive, le cordon brodé et dentelé des vingt-huit niches royales, l'immense rosace centrale flanquée de ses deux fenêtres latérales... et la haute et frêle galerie d'arcades à trèfle ». Et voici enfin d'autres peintures de dimensions plus restreintes, mais brossées avec le même art : des intérieurs, comme la chambre du roi Louis XI à la

1. *Notre-Dame de Paris,* liv. I, ch. I.
2. *Ibid.*, liv. II, ch. II.
3. *Ibid.*, liv. II, ch. VI.
4. *Ibid.*, liv. III, ch. I.

Bastille[1] ou le salon de dame Aloïse de Gondelaurier[2], et même de simples portraits, comme ceux où l'auteur nous représente les acteurs du mystère en leurs chatoyants costumes de satin et de brocart[3].

Quelquefois la vision d'Hugo devient si intense qu'elle en est hallucinatoire. Il semble que chez lui toutes les autres sensations se transforment en images visuelles. C'est ainsi que, suivant sa propre expression, en de certains instants « l'oreille aura aussi sa vue », et qu'assistant du haut des tours de Notre-Dame, un matin de grande fête, à l'éveil des carillons, le poète verra « s'élever de chaque clocher comme une colonne de bruit, comme une fumée d'harmonie[4] ». Dans certains cas son hallucination sera même telle qu'il en viendra, et ses personnages avec lui, à prêter la vie aux choses inanimées : les truands, montant à l'assaut de la cathédrale, aperçoivent en haut des tours « des guivres qui ont l'air de rire, des gargouilles qu'on croit entendre japper, des salamandres qui soufflent dans le feu, des tarasques qui éternuent dans la fumée[5] »; et la Esmeralda, quand elle entre dans la chambre où elle va recevoir la question, voit tous les instruments de torture « se mouvoir et marcher de toutes parts vers elle pour lui grimper le long du corps et la mordre et la pincer[6]... ».

Si Hugo a dû beaucoup pour la réussite de l'œuvre qu'il avait entreprise, à son don de vision intense et d'évocation pittoresque, il n'a pas été moins puissamment aidé par son incomparable talent d'écrivain. Nul

1. *Notre-Dame de Paris*, liv. X, ch. v.
2. *Ibid.*, liv. VII, ch. I.
3. *Ibid.*, liv. I, ch. I.
4. *Ibid.*, édition définitive, in-8 t. I, p. 208.
5. *Ibid.*, t. II, p. 293.
6. *Ibid.*, t. II, p. 123.

de ses devanciers n'a eu sans doute au même degré que lui le sens du mouvement, de la ligne et de la couleur; mais nul non plus n'a disposé pour traduire ses impressions d'un vocabulaire plus riche, ni d'une plus merveilleuse habileté à ciseler ses phrases; nul n'a su comme lui obtenir avec des mots des effets qui semblaient jusque-là réservés aux arts plastiques, et donner à la langue du relief et de l'éclat. A ce point de vue, on peut dire que l'auteur et le sujet étaient faits l'un pour l'autre et que, difficilement, Hugo eût trouvé occasion de faire une application plus heureuse des qualités et des procédés propres de son style.

Parmi ces qualités nous n'en noterons que deux qui nous paraissent particulièrement caractéristiques. C'est en premier lieu la grandeur des images : Hugo se plaît à reprendre plusieurs fois la même, à lui donner une expression de plus en plus large et, grâce à une suite de comparaisons inattendues, à l'amplifier indéfiniment. Là où nous ne voyons par exemple que le sonneur de Notre-Dame à cheval sur sa cloche, Hugo aperçoit tout autre chose : pour lui « ce n'est plus le bourdon de Notre-Dame, ni Quasimodo : c'est un rêve, un tourbillon, une tempête »; mieux encore, c'est « le vertige à cheval sur le bruit, un esprit cramponné à une croupe volante,... une espèce d'Astolphe horrible emporté sur un prodigieux hippogriffe de bronze vivant [1] ».

La seconde de ces qualités est le don de l'invention verbale qu'Hugo a possédé au plus haut point. Qu'il s'agisse de rendre les jeux de la lumière à travers un vitrail, ou de montrer les luisants et les reflets d'une armure, qu'il faille découper la pierre en fines dentelles, ou plisser et chiffonner des étoffes bariolées et cha-

1. *Notre-Dame de Paris*, t. I, p. 235-236.

loyantes, ou caractériser une figure en quelques traits, ou fixer enfin une attitude ou un geste, il y réussit avec le même bonheur : l'expression juste, pittoresque, colorée semble venir se placer d'elle-même sous sa plume.

Ce sont là des qualités naturelles et innées. Mais voici maintenant des procédés de style : d'abord les développements par accumulation. Depuis Rabelais, personne, dans la littérature française, n'en avait fait un tel usage. C'est chez Hugo une véritable ivresse verbale : les mots s'appellent pour ainsi dire les uns les autres et se précipitent en interminables cascades. Dans l'armée des truands « défilent quatre par quatre avec les divers insignes de leurs grades dans cette étrange faculté, la plupart éclopés, ceux-ci boiteux, ceux-là manchots, les courtauds de boutanche, les coquillarts, les hubins, les sabouleux, les calots, les francs-mitoux, les polissons, les piètres, les capons, les malingreux, les rifodés, les marcandiers, les narquois, les orphelins, les archisuppôts, les cagoux, dénombrement à fatiguer Homère[1] ». Ailleurs, Hugo nous apprend qu'« un appartement de prince ne se composait pas alors de moins de onze salles, depuis la chambre de parade, jusqu'au priez-Dieu, sans parler des galeries, des bains, des étuves, et autres lieux superflus dont chaque appartement était pourvu; sans parler des jardins particuliers de chaque hôte du roi, sans parler des cuisines, des celliers, des offices, des réfectoires généraux de la maison, des basses-cours où il y avait vingt-deux laboratoires généraux, depuis la fourille jusqu'à l'échansonnerie, des jeux de mille sortes, le mail, la paume, la bague, des volières, des poissonneries, des ménageries, des étables, des biblio-

1. *Notre-Dame de Paris*, t. I, p. 103.

thèques, des arsenaux et des fonderies [1] ». L'effet est irrésistible : devant de pareilles énumérations, le lecteur ne peut manquer de rester ébloui.

Autre procédé : l'antithèse sous toutes ses formes, qu'elle soit dans les mots ou dans les choses. On sait quel parti Hugo en a tiré, soit qu'il ait, comme dans sa description de l'attaque nocturne de la cathédrale par les truands [2], pratiqué l'art du clair-obscur et détaché en pleine lumière un monument sur un fond sombre, soit qu'il ait opposé à la somptuosité des costumes de la suite du cardinal de Bourbon, les souquenilles de serge noire des écoliers et de Gringoire et étalé sur le drap d'or de l'estrade les guenilles de Clopin Trouillefou « comme une chenille sur une orange [3] ».

Signalons enfin un dernier procédé familier à Hugo : c'est l'emploi en certaines occasions d'un vocabulaire spécial destiné à accentuer encore la couleur locale [4]. Dans le roman dont nous nous occupons, il recherche volontiers les archaïsmes d'expression et de tournure. Il sait tout ce que vaut, pour donner à une description du pittoresque, un vieux mot habilement mis en valeur. Aussi n'oubliera-t-il pas de faire figurer dans l'orchestre du pape des fous des instruments anciens et des instruments exotiques : des balafos, des rebecs, des violes et des rubebbes [5]. De même, en décrivant le costume d'Olivier le Daim, il remarquera que sa casaque était « à mahoîtres de drap d'or à dessins noirs [6] ». Dans la Grand'-

1. *Notre-Dame de Paris*, t. I, p. 193.
2. *Ibid.*, liv. X, ch. IV.
3. *Ibid.*, liv. I, ch. III et IV.
4. C'est ainsi qu'Hugo introduira des mots d'argot dans *les Misérables* et des termes techniques de la langue des marins dans *les Travailleurs de la mer*.
5. *Ibid.*, t. I, p. 104.
6. *Ibid.*, t. II, p. 307.

Salle du Palais, il sera séant que les gens de la foule portent « surcot, hoqueton et cotte hardie », tandis que les acteurs seront vêtus d'une « brigandine » et coiffés d'un « bicoquet [1] ». Ainsi de suite. Le procédé deviendrait vite fatigant. Mais l'auteur, du moins en cette occasion, a su ne l'employer qu'avec la réserve convenable.

En ce qui concerne cette partie de son programme, Hugo a donc pleinement tenu ce qu'il avait promis; on ne peut qu'admirer et la conscience avec laquelle il a dessiné, détail par détail, le cadre de son roman, en prenant soin de n'y rien mettre que d'exact, et surtout le merveilleux talent de description dont il a fait preuve. A-t-il apporté le même souci de vérité dans le choix de son intrigue et la création de ses personnages? S'est-il montré aussi fin psychologue que nous l'avons vu habile peintre? C'est ce qu'il nous faut maintenant examiner.

II

Dans le roman historique, tel qu'Hugo l'avait conçu, l'intrigue ne pouvait plus jouer qu'un rôle accessoire. La seule utilité qu'elle gardait, c'était de distinguer le roman de l'histoire et de donner de l'unité au livre en reliant entre eux les chapitres descriptifs. Dès lors, point n'était besoin d'une intrigue neuve ou savante : il suffisait qu'elle fût assez banale pour ne pas s'emparer de l'attention du lecteur, et l'empêcher de goûter le reste de l'ouvrage; assez souple pour admettre toutes les péripéties qu'il plairait au romancier d'y introduire et pour prêter ainsi à la description des spectacles et

1. *Notre-Dame de Paris*, liv. I, ch. I, *passim*.

des lieux les plus variés. L'intrigue de *Notre-Dame de Paris* offre précisément, nous l'allons voir, ces deux caractères.

Remarquons d'abord qu'elle est tout à fait étrangère à l'histoire. Il n'en pouvait d'ailleurs guère être autrement. Un sujet historique eût imposé à l'auteur une perpétuelle contrainte : il n'eût pas été libre de le modifier à son gré. En outre un tel sujet aurait eu l'inconvénient de nécessiter l'intervention de personnages connus et, pas plus que Mérimée, Hugo ne se souciait d'en introduire dans son livre. Aussi ne s'y trouve-t-il guère qu'un seul événement dont le récit soit emprunté à l'histoire : ce sont les fêtes données aux ambassadeurs flamands qui vinrent en France à l'occasion du mariage projeté entre Marguerite de Flandre et le dauphin. Hugo a ouvert son roman par la description de ces fêtes : et sans doute il ne voyait là qu'un moyen commode de le dater.

Le sujet de *Notre-Dame de Paris* est donc purement imaginaire; et, si on le dépouille de tout ce qui n'en est que l'accessoire pour s'attacher à ce qui en fait le thème essentiel, on s'apercevra que ce thème est constitué par un fait divers de la nature la plus vulgaire : une jeune fille est aimée par trois hommes; elle donne la préférence au plus insignifiant des trois; l'un des amoureux évincés machine contre elle une vengeance et l'autre cherche vainement à la protéger. Trouver plus banal eût été difficile. Mais on voit en même temps combien cette intrigue avait de souplesse, en raison justement de sa banalité.

Un premier avantage, c'est que la condition des quatre acteurs principaux ne se trouvait nullement déterminée par la nature du sujet : on pouvait donc les choisir dans des milieux très différents. Nous

aurons ainsi comme héroïne de l'aventure une bohémienne, tandis que parmi ses amoureux se rencontreront le sonneur de cloches et un archidiacre de Notre-Dame : excellente occasion de nous mener dans la cour des Miracles et de nous faire visiter la cathédrale de haut en bas. Mais surtout cette intrigue banale s'accommodait à merveille de toutes les péripéties qu'on pouvait songer à y introduire; l'auteur était libre de la suspendre, de la prolonger ou la dénouer brusquement. Hugo n'a pas manqué d'user de cette facilité et nous voyons apparaître dans *Notre-Dame de Paris* ces incidents providentiels, ces complications inattendues dont il devait plus tard faire un si grand abus dans son théâtre et qu'on est convenu de désigner sous le nom de moyens mélodramatiques.

Ils sont caractérisés d'abord par leur invraisemblance : ce sont de mystérieux assassinats, ou de subites reconnaissances, des erreurs judiciaires ou des enlèvements, tous faits qui, lorsqu'ils surviennent isolément, ne laissent pas déjà de nous surprendre, mais où il est tout à fait étrange de trouver si fréquemment mêlés et en si peu de temps les mêmes personnages. Aussi bien ces événements se produisent-ils grâce à des hasards extraordinaires et qu'on ne saurait prévoir : l'auteur ne songe même pas à les justifier ni à les préparer; il en use quand il en a besoin, avec le plus étonnant arbitraire. On conduit une sorcière au supplice; toute chance de salut semble désormais perdue pour elle; nul ne peut plus empêcher sa mort. Mais tout à coup, voici qu'un sauveur lui vient : par un prodige de gymnastique, il descend du haut des tours de Notre-Dame, enlève la malheureuse et en quelques secondes l'a mise à l'abri : c'est que par la mort de cette femme le roman se fût clos et que l'auteur n'entend pas le terminer

si vite. Nous sommes trop émus par de pareils coups de théâtre pour songer à en raisonner les causes : et du reste, l'écrivain a bien compté sur cette émotion. Il s'adresse de parti pris à une sensibilité inférieure, parce qu'il sait qu'il aura moins de peine à agir sur elle. Il recherche volontiers les situations fortes, au besoin les situations horribles : il conduira le lecteur dans une chambre de torture; il lui montrera une mère qui livre sa fille au bourreau sans la connaître; une femme accusée d'avoir assassiné celui qu'elle aime. C'est un pathétique grossier, mais dont l'effet n'est pas douteux.

Il serait d'ailleurs injuste d'insister davantage sur les défauts de cette intrigue, si, comme nous l'avons vu, sa faiblesse et sa banalité sont justifiées par la conception qu'Hugo s'était formée du roman historique. Laissons donc de côté le sujet du livre, et venons-en aux acteurs de *Notre-Dame de Paris*. Ici en effet, les mêmes considérations n'interviennent plus : bien au contraire, la raison qui avait amené Hugo à sacrifier son intrigue semblait lui faire un devoir de soigner tout particulièrement le caractère de ses personnages. N'était-ce pas eux qui en vertu des principes posés par Walter Scott, repris par Mérimée et par Hugo, étaient chargés de nous renseigner sur l'état de la société, des mœurs et des croyances de leur temps? Examinons donc attentivement cette partie de l'ouvrage, pour laquelle l'auteur lui-même nous a donné le droit de nous montrer exigeants.

Nous avons déjà dit qu'il avait de parti pris exclu de son livre les personnages historiques : il en est un pourtant en faveur duquel il fit fléchir la règle qu'il s'était tracée : ce fut Louis XI. Peut-être fut-il amené par l'exemple de Walter Scott à faire cette exception. En effet quelques années avant qu'Hugo écrivît *Notre-*

Dame de Paris, le romancier écossais avait fait paraître *Quentin Durward*[1], où Louis XI occupait l'un des principaux rôles. Quoiqu'il en soit, Hugo fit d'abord intervenir Louis XI dans son récit que pour « déterminer le dénouement [2] »; plus tard, dans l'édition de 1832, il intercala un nouveau chapitre où figurait ce personnage en conversation avec Coictier et Claude Frollo[3]. Malgré cette addition, la figure de Louis XI est restée à l'état d'ébauche : mais cette ébauche est habilement tracée et vaut peut-être, dans son vigoureux raccourci, le portrait beaucoup plus développé que nous trouvons chez Walter Scott. Hugo a rendu avec une vérité saisissante le caractère de ce roi cruel et cauteleux qui vit dans la perpétuelle défiance de ceux qui l'entourent, et il nous faut regretter qu'il ne s'y soit pas arrêté plus longuement.

On ne peut malheureusement accorder les mêmes éloges aux autres personnages du roman. Non seulement, ils manquent tous de vérité comme de profondeur, mais encore il semble qu'en les créant, Hugo ait oublié les règles essentielles du genre qu'il abordait.

Pourtant, ici encore, il pouvait prendre modèle sur ses devanciers. Dans *Ivanhoe*, Walter Scott avait clairement montré quelle était la méthode à suivre. Il avait incarné toute une classe en chacun de ses personnages et donné ainsi dans son roman une image fidèle de la

1. Hugo admirait beaucoup ce roman dont il avait fait l'éloge, lors de son apparition, dans la *Muse française*; et certaines scènes de *Notre-Dame de Paris* semblent bien avoir été inspirées par des réminiscences de *Quentin Durward*.

2. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, t. II, p. 348.

3. Si nous en croyons les déclarations d'Hugo (Avant-propos de la 2e édition), ce chapitre aurait été composé en même temps que le reste de l'ouvrage. Louis XI n'y joue du reste qu'un rôle assez effacé.

société du temps. Hugo, en usant du même procédé, eût complété de la manière la plus heureuse la reconstitution qu'il souhaitait d'accomplir. Après la reconstitution archéologique, la reconstitution psychologique s'imposait, qui n'offrait pas moins d'intérêt que la précédente. Ce fut le grand tort d'Hugo d'avoir méconnu cette nécessité et c'est de là que vient la faiblesse de son livre.

Rien de plus singulier que ces personnages de *Notre-Dame de Paris*. Si, par leurs noms, leurs vêtements, leurs formes de langage, ils ressemblent à des hommes du xve siècle, en revanche, ils sont purement modernes par leurs idées et leurs sentiments. Pas un instant nous ne pouvons nous figurer avoir sous les yeux des contemporains de Louis XI. Ce sont de mauvais acteurs, habillés d'un costume de circonstance, mais qui demeurent incapables d'accommoder leurs gestes et leur conduite au rôle dont on les a momentanément revêtus. Le plus souvent même leur psychologie n'est pas seulement fausse : elle est nulle. Ils ne nous disent pas ce qu'ils pensent ni ce qu'ils ressentent, et l'auteur ne juge pas utile de nous le faire savoir. Ils s'agitent sans raison visible, récitent quelques phrases apprises et disparaissent de la scène sans nous avoir émus.

De tous, peut-être, Claude Frollo reste le plus extraordinaire, quoiqu'il soit évidemment celui dont Hugo a composé le caractère avec le plus de soin. Sa fausseté historique est d'abord évidente : dans un siècle de foi superstitieuse et exaltée, ce prêtre nous est représenté comme un athée que torturent ensemble la concupiscence et l'orgueil. Qu'un tel homme ait existé en un tel temps, la chose est extrêmement douteuse. Et pourtant c'est ce personnage qui, dans *Notre-Dame de Paris*, se trouve représenter à lui seul tout le clergé. Serons-nous du

moins plus heureux en étudiant Claude Frollo au point de vue non plus de l'histoire, mais de la simple réalité, et trouverons-nous quelque finesse dans l'analyse qu'Hugo a faite de sa psychologie? Il s'est, à vrai dire, rendu compte de l'intérêt que pouvait présenter ce caractère d'un prêtre chez qui luttent la foi et l'incrédulité, et il a essayé de nous expliquer en quelques pages la genèse des idées de son héros. « Il avait été, nous dit-il, destiné dès l'enfance par ses parents à l'état ecclésiastique; on lui avait appris à lire dans du latin; il avait été élevé à baisser les yeux et à parler bas [1]. » Au collège, « ce fut un enfant triste et sérieux qui étudiait ardemment et apprenait vite [2] ». Jusqu'à trente ans, sa vie n'eut que deux buts : s'instruire et élever son jeune frère. Il avait accumulé en fait de science tout ce que savait son temps. Son frère avait été la récréation de ses études. Puis, à mesure qu'il avait vieilli, quelque amertume s'était mêlée à sa vie; son frère avait déçu ses espérance; la science ne l'avait point satisfait. Il avait fini par verser dans l'alchimie et par mordre au fruit défendu.

Il y avait là l'ébauche d'un caractère qui pouvait être intéressant. Mais Hugo s'est précisément arrêté où le véritable sujet commmençait. A partir de ce moment en effet nous ne trouvons plus rien dans le roman qui nous renseigne sur la psychologie de ce personnage. Bien plus, celui-ci s'est brusquement transformé et, au lieu d'un homme qu'attristent la vanité de la science et la ruine de ses espérances, nous n'avons plus devant nous qu'un prêtre victime des révoltes de sa chair : d'une étude psychologique curieuse, nous sommes ramenés à un cas de pure pathologie; Claude Frollo n'est plus qu'un malheureux « que la continence a rendu fou,...

1. *Notre-Dame de Paris*, t. I, p. 219-220.
2. *Ibid.*, p. 220.

chez qui la chasteté a agi comme le vin et que le cri de la chair pousse à la luxure », et c'est uniquement sur ces détails physiques qu'Hugo insistera désormais. Nous saurons ainsi qu'au moment où l'archidiacre assistait de sa cachette à la scène d'amour entre Phébus de Châteaupers et la Esmeralda, « sa tête était brûlante, ses artères battaient avec force » et qu'il « grinçait des dents dans les ténèbres ». Mais à quoi songeait-il? « Que se passait-il dans son âme obscure? Lui seul et Dieu l'ont pu savoir[1]. » Pareillement, lorsque Claude Frollo, après avoir livré la Esmeralda, cherche à descendre jusqu'au fond de lui-même et à se rendre compte des raisons qui l'ont poussé au crime, tout ce qu'il constatera « en creusant ainsi son âme » c'est que « sa haine, sa méchanceté ne sont que de l'amour vicié; que l'amour, cette source de toute vertu chez l'homme, tourne en choses horribles dans un cœur de prêtre et qu'un homme constitué comme lui en se faisant prêtre se fait démon[2] ». C'est là le dernier mot de l'auteur sur le caractère de son héros.

Si telle est la psychologie du principal acteur du livre, on devine facilement ce que vaudra celle des personnages qu'Hugo n'a pas pris soin d'étudier aussi longuement : à peine en effet peut-on dire qu'ils ont une âme. La Esmeralda, par exemple, qui méritait pourtant que le romancier s'occupât d'elle, ne fût-ce qu'en sa qualité d'héroïne de l'ouvrage, reste une figure effacée et sans vie. Nous n'apercevons guère que sa silhouette : elle parle rarement et de manière à nous faire comprendre que nous n'y perdons rien. Pour elle, comme pour sa chèvre, l'existence ne paraît pas avoir d'autre but que de plaire et de danser.

1. *Notre-Dame de Paris*, t. II, p. 91.
2. *Ibid.*, t. II, p. 191.

Entre ces deux extrêmes, se place la série des autres personnages, qui tous n'offrent qu'un assez médiocre intérêt : c'est Gringoire, poète romantique avant l'heure, dont l'auteur ne nous apprend à peu près rien sinon qu'il était « plein de raison et de libérale philosophie[1] »; c'est Phébus de Châteaupers, banale incarnation du bellâtre vulgaire, qui « ne se sent à l'aise que parmi les gros mots, les galanteries militaires et les faciles succès[2] ». C'est son compagnon Jehan Frollo, qui, comme lui, se plaît à courir les cabarets et les filles et vit sur les écus de son frère, « archidiacre et imbécile[3] ». C'est enfin Quasimodo, « bossu, borgne, sourd et presque muet », dont l'âme, nous dit Hugo, était « rabougrie et rachitique, comme ces prisonniers des plombs de Venise qui vieillissaient ployés en deux dans une boîte de pierre trop basse et trop courte[4] ». Belle image, sans doute, mais qui ne satisfait guère notre curiosité.

On peut adresser les mêmes critiques aux chapitres dans lesquels Hugo s'est essayé à nous peindre une foule du XVe siècle. Il nous rapporte bien les conversations qui s'échangent entre les gens du peuple, tandis qu'ils attendent la représentation d'un mystère, ou pendant qu'ils assistent au supplice de Quasimodo « en place de grève » et à l'amende honorable de la Esmeralda sur le parvis Notre-Dame. Mais ces propos restent toujours d'une grande banalité : ce sont ceux qu'une foule pourrait tenir de nos jours en des circonstances analogues. Rien ne nous avertit de l'époque où la scène se passe; rien ne nous renseigne sur les mœurs populaires du temps. Bien plus, le spectacle, qu'il soit gai ou triste, n'arrive pas à

1. *Notre-Dame de Paris*, t. I, p. 46.
2. *Ibid.*, t. II, p. 11.
3. *Ibid.*, t. II, p. 76.
4. *Ibid.*, t. I, p. 231.

exciter chez les spectateurs, autre chose que de la curiosité : tous sont également incapables d'émotion, ou bien, s'ils en éprouvent, ils la dissimulent de telle sorte qu'il nous est impossible de la deviner.

On voit toute l'insuffisance de la psychologie d'Hugo dans *Notre-Dame de Paris*. Non seulement il n'a pas su créer des personnages en harmonie avec le milieu dans lequel il les plaçait, mais, ce qui est plus grave, il n'est pas arrivé à les rendre vivants et vrais. Quand nous en viendrons à l'étude du théâtre d'Hugo, nous aurons occasion de constater que les mêmes défauts s'y retrouvent.

III

Avant d'examiner en elle-même la théorie artistique d'Hugo, telle qu'il l'a exposée dans *Notre-Dame de Paris*, et, pour employer ses propres expressions, avant d'essayer de dégager de ce livre « la pensée d'esthétique[1] » qui s'y trouve cachée, il n'est peut-être pas inutile de nous demander quelle place elle y occupe au juste et quelle importance l'auteur a entendu lui attribuer. Si nous en croyions sur ce point la déclaration qu'il a placée dans la note insérée en tête de l'édition de 1832, ce serait là l'idée essentielle de l'ouvrage. Mais deux considérations nous autorisent à mettre en doute cette affirmation d'Hugo. D'abord nous savons que l'un des chapitres où se trouve précisément développée tout au long une partie de sa théorie artistique, celui qui a pour titre *Ceci tuera cela*, ne se trouvait pas dans la première édition de *Notre-Dame de Paris* et a seulement pris place, ainsi que deux autres moins impor-

1. Avant-propos de la seconde édition.

tants[1], dans la réédition de 1832. Que ces chapitres aient été, comme l'affirme Hugo, écrits en même temps que le reste de l'ouvrage, puis égarés dans un déménagement, ou qu'ils aient, au contraire, été composés plus tard, il n'importe. Ce qui reste acquis, c'est qu'au moment où *Notre-Dame de Paris* parut pour la première fois, Hugo n'attachait pas à cette partie du livre l'importance qu'il semble lui avoir donnée plus tard : sans cela il est effectivement probable qu'il n'eût pas consenti à laisser publier son œuvre ainsi mutilée[2] et qu'il eût préféré refaire les chapitres qu'il avait perdus. De plus, il convient de noter que la théorie artistique d'Hugo ne se dégage pas, comme on pourrait le croire, de l'ensemble du roman, à travers lequel elle serait, pour ainsi dire, répandue et diffuse, mais qu'elle est en réalité résumée dans des passages parfaitement distincts du reste, et qu'elle forme par suite un véritable hors-d'œuvre dont le livre eût pu fort bien se passer.

Si, d'ailleurs, on examine d'un peu près les chapitres[3] où se trouve contenue cette « pensée d'esthétique » autour de laquelle Hugo a mené si grand bruit, on n'a pas de peine à voir combien peu elle est cohérente. Il n'y a pas là un système, mais simplement une série de vues plus ou moins neuves et plus ou moins justes entre lesquelles le lien fait souvent défaut. On y peut même trouver trois parties bien distinctes : une protestation contre les mutilations que font subir aux monuments anciens les architectes modernes; un exposé sommaire

1. Ce sont les chapitres VI du livre IV et I du livre V, *Impopularité* et *Abbas beati Martini*.

2. C'est ce qu'on peut conclure des considérations qu'Hugo développe dans la note de 1832 sur l'unité des œuvres d'art.

3. Il y en a trois : le chapitre I du livre III, *Notre-Dame*, le chapitre II du même livre, *Paris à vol d'oiseau*, et le chapitre II du livre V : *Ceci tuera cela*. Cf. aussi la note de l'édition de 1832.

de l'histoire et des transformations de l'art du moyen âge; enfin des réflexions sur le caractère symbolique de cet art et sur les raisons de sa décadence.

De ces trois parties, la première est de beaucoup la moins intéressante. C'est aussi la plus réduite. Hugo n'a guère fait qu'y reprendre les idées que Nodier avait mises en avant dès 1820 dans son *Voyage pittoresque et romantique de l'ancienne France* et que lui-même avait déjà développées dans sa brochure de 1825 intitulée *Guerre aux démolisseurs*.

Il commence par énoncer brièvement cette opinion que la décadence de l'architecture, commencée dès la fin de la Renaissance, est depuis lors toujours allée en s'accentuant. Le XVIIe et le XVIIIe siècle ont vainement essayé de créer un style : leurs efforts n'ont réussi qu'à nous donner des monuments ridicules ou horribles et les architectes modernes sont, s'il est possible, encore inférieurs à ceux des deux siècles précédents.

Dès lors, puisque nous sommes incapables de construire de beaux édifices, nous devons au moins tâcher de conserver ceux que le moyen âge nous a légués. Il nous faut les protéger, non seulement, autant qu'il est en notre pouvoir de le faire, contre les ravages du temps, mais surtout contre ceux des hommes, qui sont plus néfastes encore. Et ici, Hugo rappelle la série malheureusement trop longue des mutilations dont ces monuments ont été victimes. Il en est qu'on a démolis en entier, comme l'évêché, « rare débris du XIVe siècle ». D'autres ont été partiellement détruits : Saint-Germain-des-Prés a perdu deux de ses clochers; Notre-Dame de Paris elle-même a vu abattre sa flèche centrale. Enfin, presque tous ont été remaniés et restaurés, c'est-à-dire défigurés par des architectes maladroits, « maçons payés par la préfecture ou par les menus,... qui font au

vrai goût tout le mal que le faux goût peut lui faire ». Il est temps de mettre un frein au zèle de ces « gâcheurs de plâtre » et « d'inspirer à la nation l'amour de l'architecture nationale[1] ».

Nul doute qu'en joignant à sa protestation contre les démolisseurs, quelques considérations sur les origines et les transformations de l'architecture du moyen âge, Hugo ne se proposât précisément d'en « inspirer l'amour » à ses lecteurs en la leur faisant mieux connaître. Les circonstances se prêtaient admirablement à une entreprise de ce genre. C'était en effet l'époque où, après avoir admiré longtemps les cathédrales gothiques sans les comprendre, on commençait à les étudier.

L'exemple était parti d'Angleterre. Witthington, en 1811, Hawkins et Hall en 1813 y avaient publié des ouvrages[2] où se trouvaient déjà contenues en germe quelques-unes des théories les plus fécondes de l'archéologie médiévale. De là, ce mouvement de recherches avait gagné la France en passant par la Normandie. Ce fut en 1824 que de la Rue, Léchaudey d'Anisy et surtout Arcise de Caumont, fondèrent à Caen la société des archéologues de Normandie. La même année, cette société publiait un premier volume d'*Annales*, dont l'article le plus remarquable était un *Essai sur l'architecture du moyen âge*, dû à Arcise de Caumont : c'était en effet une histoire résumée, mais complète des différents styles du moyen âge. Très rapidement, ces études nouvelles prenaient une extension considérable. Dès 1830, de Caumont ouvrait à Caen son cours d'antiquités

1. Note à l'édition de 1832, *passim*.
2. Witthington : *An historical survey of the ecclesiastical architecture of France*; J. S. Hawkins; *An history of the origin and etablishment of gothic architecture*; J. Hall : *Essay on the origin, history, and principles of gothic architecture.*

monumentales où il devait développer les vues qu'il n'avait pu qu'indiquer dans son *Essai*. Son exemple suscitait des imitations nombreuses : c'est à cette époque notamment que Lassus et Vitet commençaient à sa suite les travaux qui devaient bientôt les illustrer.

Rien ne nous permet d'affirmer qu'Hugo ait été en relations personnelles avec l'un ou l'autre de ces archéologues, et nous ignorons s'il a eu entre les mains les livres que nous venons de citer. Quoi qu'il en soit, le goût très vif qu'il manifesta de bonne heure pour l'art du moyen âge, et dont plusieurs de ses lettres nous fournissent la preuve [1], comme aussi l'amitié qui le liait à Taylor et à Nodier, tous deux archéologues fervents, nous autorise à penser qu'il se tint au courant de ce grand mouvement d'études et que les idées qu'il développe dans *Notre-Dame de Paris* sur l'histoire de l'architecture médiévale, lui ont été plus ou moins directement inspirées par les travaux des antiquaires normands. Exposons rapidement ces idées.

Hugo distingue, « dans l'architecture européenne chrétienne », trois zones bien tranchées qui se superposent : la zone romane, la zone gothique, la zone de la Renaissance. Le style roman a pour générateur le plein cintre, le style gothique l'ogive, le style de la Renaissance le plein cintre supporté par la colonne grecque. « Les édifices qui appartiennent exclusivement à l'une de ces trois couches, sont parfaitement distincts, uns et complets. » Tels sont, pour le roman, l'abbaye de Jumièges, pour le gothique, la cathédrale de Reims, pour le style de la Renaissance, Sainte-Croix d'Orléans. Mais les trois zones s'amalgament et de là naissent « des monuments

1 Cf. lettres à Mme Hugo des 27 et 28 mai 1825, à Victor Pavie du 24 septembre 1827, à Sainte-Beuve du 17 septembre 1828.

complexes, édifices de nuance et de transition » comme Notre-Dame de Paris, église moitié romane et moitié gothique, et comme la cathédrale de Rouen, dont la flèche centrale est construite dans le style de la Renaissance.

Le style roman, comme son nom l'indique, procède directement de l'architecture romaine. Il « prend racine dans le bas-empire et s'arrête à Guillaume le Conquérant. Œuvre moins de l'architecte que de l'évêque », il reste « tout empreint de discipline théocratique et militaire ». L'architecture gothique, elle, prend naissance « au retour des croisades et finit à Louis XI ». Elle n'est plus, comme la précédente, « immuable et sacerdotale », mais « artiste, progressive et populaire ». Auprès de l'église romane, « sombre, mystérieuse, basse, comme écrasée par le plein cintre », la cathédrale gothique nous apparaît « haute et aérienne, aiguë de formes, hardie d'attitudes »; elle n'est plus l'œuvre de l'évêque, mais de la bourgeoisie et de la commune.

Du reste, à travers ces trois périodes de l'art, la constitution de l'église demeure la même. « Quelle que soit l'enveloppe sculptée et brodée d'une cathédrale, on retrouve toujours dessous, du moins à l'état de germe et de rudiment, la basilique romaine : ce sont imperturbablement deux nefs qui s'entre-coupent en croix et dont l'extrémité supérieure, arrondie en abside, forme le chœur; ce sont toujours des bas côtés pour les processions intérieures, pour les chapelles, sortes de promenoirs latéraux où la nef principale se dégage par les entre-colonnements. » Seul, l'aspect extérieur diffère [1].

Toute cette théorie nous paraît aujourd'hui banale, et nous en apercevons sans peine les lacunes et les

1. Liv. III, ch. I, *passim*.

erreurs. Telle quelle pourtant, elle avait le mérite, à l'époque où Hugo la formulait, de mettre à la portée de tous, sous une forme très résumée sans doute, mais en somme suffisamment claire et exacte, ce qu'il y avait d'essentiel dans les premiers ouvrages des archéologues normands. Aux yeux de l'auteur de *Notre-Dame de Paris*, elle présentait une autre utilité encore. Elle préparait et annonçait le fameux chapitre *Ceci tuera cela*, dans lequel Hugo allait vraiment faire œuvre originale en essayant de dégager le sens social et la philosophie de cet art médiéval, dont il venait de faire brièvement connaître les principes et l'histoire.

Toute cette dernière partie de la théorie d'Hugo se ramène à une vaste hypothèse, qu'il énonce lui-même dans les termes que voici : « Depuis l'origine des choses jusqu'au xve siècle de l'ère chrétienne inclusivement, l'architecture est le grand livre de l'humanité, l'expression principale de l'homme à ses divers états de développement, soit comme force, soit comme intelligence ». Le chapitre tout entier n'est que l'explication de cette idée.

L'auteur remarque tout d'abord l'analogie qui existe entre l'histoire de l'architecture et celle de l'écriture. « L'architecture a commencé comme toute écriture. Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout et c'était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d'idées, comme le chapiteau sur la colonne. » C'est l'époque de la pierre levée qu'on retrouve « sur la surface du monde entier ».

Une seconde période commence avec le dolmen et le cromlech celtes, le tumulus étrusque et le galgal hébreu. « On superpose alors la pierre à la pierre pour en composer des mots. » On en arrive même déjà à écrire des

phrases et « l'immense entassement de Karnac est une formule entière ».

Enfin on fit des livres. Les traditions avaient enfanté des symboles, et « les premiers monuments ne suffisaient plus à les contenir ». Pour les exprimer, les peuples construisent de vastes édifices, les pagodes de l'Inde, les temples égyptiens, les cathédrales gothiques : à travers ces différentes formes d'architecture, on peut suivre l'histoire de l'humanité qui se résume dans le passage des sociétés de l'état théocratique à l'état démocratique.

Le moyen âge, « où nous voyons plus clair parce qu'il est plus près de nous », va nous servir d'exemple. Au sortir des invasions barbares, « tandis que la théocratie organise l'Europe » et que « le christianisme rebâtit avec les ruines du vieux monde un nouvel univers hiérarchique dont le sacerdoce est la clef de voûte », nous voyons naître le style roman, « emblème inaltérable du catholicisme pur, immuable hiéroglyphe de l'unité papale. On y sent partout l'autorité, l'unité, l'impénétrabilité, l'absolu, partout le prêtre, jamais l'homme, partout la caste, jamais le peuple ». Puis la société se transforme et devient démocratique. L'art subit la même transformation. « Le livre architectural n'appartient plus au sacerdoce, à la religion, à Rome; il est à l'imagination, à la poésie, au peuple.... Pourvu que le prêtre ait sa basilique et son autel, il n'a rien à dire. » Aussi l'art va-t-il désormais progresser et se modifier rapidement, au lieu que dans la période précédente, il était resté stationnaire. « Le génie et l'originalité populaires font la besogne que faisaient les évêques. Toutes les forces matérielles, toutes les forces intellectuelles de la société convergent au même point, l'architecture. »

A partir du xve siècle, tout change. « La pensée humaine a découvert un moyen de se perpétuer, non seulement plus durable et plus résistant que l'architecture, mais encore plus simple et plus facile. » Désormais l'architecture est détrônée. « Elle ne sera plus l'art social, l'art collectif, l'art dominant. Le grand poème, le grand édifice, la grande œuvre de l'humanité ne se bâtira plus : elle s'imprimera [1]. »

C'étaient là, en 1832, des idées audacieuses et neuves. On peut bien à coup sûr reprocher à Hugo d'en avoir exagéré la portée et d'avoir eu la prétention d'expliquer, au moyen d'une théorie imaginée d'abord uniquement pour l'architecture du moyen âge, toute l'histoire de l'architecture depuis les origines du monde jusqu'au xve siècle. Mais on ne saurait méconnaître ce que son hypothèse avait de fécond. Elle posait un important problème, celui du symbolisme dans l'art médiéval. Un champ nouveau s'ouvrait aux recherches des archéologues : ils le comprirent et s'empressèrent de l'exploiter. Dès 1843, Didron publiait son *Histoire de Dieu* où il étudiait les représentations symboliques des personnes divines dans l'art du moyen âge, et la science de l'iconographie religieuse commençait à se fonder.

De même, Hugo put bientôt se convaincre qu'il n'avait pas fait une œuvre inutile en dénonçant une fois de plus dans son livre les mutilations dont les édifices anciens étaient depuis longtemps victimes. On s'émut en haut lieu de ses plaintes éloquentes. Déjà, en 1830, l'État avait établi une inspection des monuments historiques qui avait été confiée à Vitet. En 1837, on compléta cette inspection par la création de deux comités : celui des monuments historiques et celui des arts et

1. Liv. V, ch. II, *passim*.

monuments. C'était un hommage officiel rendu à l'architecture du moyen âge pour laquelle Hugo n'eût pu souhaiter de plus éclatante réparation.

Notre-Dame de Paris eut, dès son apparition, un succès considérable. Si nous nous reportons aux jugements qu'ont exprimés sur elle les principaux critiques de l'époque, pour tâcher de nous expliquer les raisons de cet accueil favorable, nous voyons qu'il fut dû surtout aux descriptions dont le livre était rempli. Le public ne s'y trompa point : il aperçut sans peine toute la banalité de l'intrigue, toute la pauvreté de la psychologie, et s'il lut avec intérêt les chapitres où Hugo exposait ses idées artistiques, il ne fut pas sans remarquer combien peu de place cette théorie tenait dans le roman : en revanche il fut tout de suite séduit par les merveilleux tableaux qu'il trouvait à chaque page. L'avenir ne devait guère faire que répéter et consacrer ce premier jugement. Aujourd'hui encore ce qui fait à nos yeux tout le prix de *Notre-Dame de Paris*, c'est la vision que l'auteur a eue du passé; ce sont ses émotions, ses enthousiasmes en face du Paris de Louis XI qu'il a restauré. Cette constatation a son importance : elle nous prouve que, jusque dans le roman, Hugo vaut surtout par ses qualités lyriques, et elle nous prépare à mieux comprendre le caractère de son théâtre.

FIN DU TOME I

TABLE DES MATIÈRES

CHAP.	I.	— L'enfance de Victor Hugo.	1
—	II.	— Les premiers essais littéraires	28
—	III.	— Les premières influences littéraires, les « Odes et Ballades »	47
—	IV.	— La situation littéraire dans les premières années de la Restauration	72
—	V.	— Victor Hugo de 1822 à 1830	104
—	VI.	— Victor Hugo de 1830 à 1843	143
—	VII.	— L'inspiration lyrique pure chez Victor Hugo.	171
—	VIII.	— Le roman historique de 1820 à 1830	215
—	IX.	— Notre-Dame de Paris	241

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD. — 745-1901.